AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

INTRODUCERE ÎN AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Noţiunea de avangardă literară are demult un sens acceptat de aproape toată lumea ; dincolo de orice definiţie procustiană, ea indică totdeauna o schimbare profundă în modul de a concepe şi de a structura obiectul literaturii. Se vorbeşte în general de o *ruptură violentă* la toate nivelele : tradiţia este răsturnată şi reconsiderată, gustul dominant al epocilor anterioare este contestat, structurile formale şi manifestele estetice sînt negate, raporturile consacrate dintre emitentul de text şi referentul-destinatar sînt deplasate într-o direcţie sau alta în mod arbitrar etc. A studia aceste relaţii *intra* şi *extra-literare* în legătură cu avangarda literară românească ar fi probabil o experienţă utilă din mai multe puncte de vedere. Obiectivul acestei „introduceri" este însă altul. Avangarda literară românească nu a devenit încă la noi o problemă „serioasă" de istorie literară aşa cum se întîmplă în alte părţi ; aceasta nu se studiază riguros în manualele şcolare şi nici nu i s-a acordat o atenţie deosebită de către critică dacă avem în vedere faptul că, în afară de lucrarea lui Ion Pop din 1969, *Avangardismul poetic românesc* (E.P.L.) care dubla ca eveniment de referinţă *Antologia literaturii române de avangardă* a lui Saşa Pană, nimic nou, demn de a fi citat, nu a îmbogăţit bibliografia acestui argument. Paradoxal, e de presupus, cu titlu de ipoteză provizorie, că nu a sosit etapa unei *istoricizări* definitive a mişcării avangardiste româneşti din moment ce ultimul val poetic nu face altceva, după cum se afirmă, decît să preia şi să continue motive, teme, structuri, atitudinea de frondă şi morga polemică, atît de tipice manifestării *avangardei istorice*. S-ar părea că există o mentalitate eronată ce respinge în mod aprioric orice elemente înnoitoare atunci cînd apar anticipat. Dacă deplasarea receptivităţii publicului de la noi către acest gen de poezie s-a produs abia acum, după aproape 40 de ani de la încetarea fenomenului avangardist propriu-zis, aceasta poate fi, pe de o parte, o dovadă că, din punct de vedere cultural, maturizarea receptorului s-a petrecut în mod lent, maturizare ce se află într-o relaţie directă de *interdeterminare* cu o critică literară ce a fost în general şi a rămas, cu rare

excepţii, refractară înnoirilor teoretice sau aplicative. Fenomenul receptării şi asimilării în *material de tradiţie* al avangardei şi neoavangardei noastre este mult mai complex şi merită, înainte de a-i studia unele trăsături particulare, să stăruim puţin asupra diferenţei pe care un teoretician ca Angelo Guglielmi o stabileşte între două noţiuni actuale ce nu sînt disociate în mod suficient: *avangardă* şi *experimentalism,* în al căror perimetru de referinţă se manifestă arta acestui secol. Încă Umberto Eco în 1962 (*La Biennale,* 44—45, 1962) încearcă să separe şi să individualizeze obiectivul celor două direcţii de manifestare ale artei moderne. O marcă separatoare ar consta în tendinţa *exclusiv distructivă,* demolatoare a avangardei în opoziţie cu caracterul *constructiv, integrator* al experimentalismului. „Nel momento in cui l'atteggiamento sperimentale — scrie Umberto Eco — diventa l'atto di interrogazione del materiale nuovo per intravvederne le possibilità di organizzazione, di formazione che esso ci suggerisce, allora siamo rientrati nella dialettica consueta della produzione artistica, siamo a un atteggiamento tanto sperimentale guanto lo era quello di Michelangelo che cercava nelle nervature stesse del blocco di pietra la statua che vi era virtualmente contenuta". Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de *articulaţiile formante* ale operei pe măsură ce o realizează, pe cînd avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent la orice intenţie constructivă. După Angelo Guglielmi (vezi: *Avanguardia e sperimentalismo* în *Gruppo 63. Critica e teoria,* a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano, 1976) „experimentalismul este stilul culturii actuale" deoarece avangarda, în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-şi mai poate avea nici o justificare. Dar, cum la noi „avangarda istorică" n-a fost încă definitiv integrată în conştiinţa publică, întrucît optica dominantă, instituţională, s-a arătat totdeauna contrară unei asemenea tendinţe culturale, punerea problemei e puţin diferită; fiind primite cu aversiune şi intoleranţă la data manifestării, iar apoi ocolite ca şi cum n-ar fi existat, atitudinea de frondă şi polemismul bulversant al avangardiştilor s-au prelungit pînă în actualitate şi astfel se explică, în parte, paradoxul lipsei de diferenţiere între statutul „estetic" negativist al avangardei şi acela constructivist al experimentalismului. Tot din aceeaşi cauză au loc „redescoperiri" permanente a unora sau altora dintre reprezentanţii mai vechi sau mai noi ai frondei moderniste. „Selectarea" tendinţelor culturale, emarginate în mod constant, aparţine mai ales poeţilor tineri ce vor să aibă totdeauna ultimul cuvînt; aşa se şi explică faptul că ei au aerul de a descoperi din nou poezia la fel cum poeţii de la *75 H.P.* şi *Integral* erau convinşi că o *inventă* în exclusivitate. Cînd fronda conţinutistică dispare şi se lucrează conştient, cu o anumită „consapevolezza critica" cum spune Guglielmi, asupra formelor de expresie, nu mai este vorba de poezie de avangardă, ci de *poezie experimentală.* Este ceea ce s-a întîmplat, de fapt, cu generaţia lui Nichita Stănescu în manifestarea sa istorică

de după 1960 prin cele patru promoţii ce o reprezintă. „Conştiinţa critică" de care vorbea Guglielmi este însă mai acută, cum era şi normal, la ultima promoţie, posesoare şi a unei armături teoretizante mai spectaculoase cu vădite tendinţe de a se constitui într-o nouă generaţie. Dacă primele promoţii ale acestei generaţii mai polemizau cu anumite sechele „idelogice", preluînd un sistem al tradiţiei mai complex, ultima promoţie e procupată în primul rînd de „recuperarea" tuturor materialelor prin care să capteze esteticeşte miezul incandescent al *realului.* Marele salt e de aşteptat de acum înainte ca o sinteză a tuturor tendinţelor ce coagulează germenii climatului cultural postavangardist. Pentru poezia care se scrie după '45 se pare că nu există alte *modele* decît cele avangardiste; chiar dacă mai sînt explorate unele filoane nu îndeajuns fructificate de marea poezie interbelică (de exemplu, filonul neoexpresionist purtat într-un impas de către Blaga), trebuie să acceptăm ca pe un lucru firesc, justificabil istoriceşte, faptul că *tendinţa avangardistă* a fost aceea care şi-a impus sistemul de semne, *marcînd* noul curs al poeziei actuale, care îşi revendică dealtfel, un *teritoriu autonom.* Suprarealiştii vor domina epoca postbelică împreună cu poeţii „generaţiei războiului"[1] ce continuă ca un prim val înnoitor avangarda românească. Cercul de la Sibiu cu manifestul baladist şi gruparea lui Baconsky din jurul revistei *Steaua* din '54 vor fi alte tentative de redefinire a poeziei. Din acestea se nutreşte poezia ce se scrie azi, adăugate desigur la influenţele externe, uneori mai puternice decît cele interne. Poezia postbelică nu începe de la zero; acest lucru era imposibil întrucît substanţa tradiţiei poetice avea o relevanţă de maximă cotă fie la nivelul semnificatului, fie la nivelul semnificantului şi a face abstracţie de modelele oferite de aceasta, înseamnă înainte de toate a o depăşi propunînd noi forme de expresie, act cu adevărat realizabil numai după ce procesul de asimilare s-a terminat. Promoţiile din generaţia lui Nichita Stănescu şi-au asumat pe rînd unul sau altul din riscurile ce decurg din această *situare istorică* obligatorie. Manifestarea întîrziată a avangardei la noi a dus cum se cunoaşte la o diferenţă de atitudine în ceea ce priveşte modalitatea de asimilare; nu a fost vorba de revoluţionarea formelor de expresie (sau, în orice caz, aceasta nu s-a întîmplat în mod brusc), ci de *coabitarea* paşnică a unor tendinţe divergente. În acest sens ne interesează aici în primul rînd *acţiunea înnoitoare* pe care avangardismul a promovat-o şi a menţinut-o permanent ca un *filtru necesar al tradiţiei,* fără a mai lua în serios atitudinile exterioare domeniului poetic. *Avangarda impune definitiv o altă atitudine faţă de actul scriiturii, situaţie esenţială ce se poate uşor identifica la oricare din reprezentanţii omologaţi ai poeziei actuale.* Desigur că, aşa cum s-a întîmplat oriunde pe continent, trebuie să ne schim-

[1] A se vedea *Eseu despre generaţia războiului* de Emil Manu, Cartea Românească, 1978.

băm optica după care, tot ce este produs al avangardei ar fi lipsit de valoare artistică; criteriul aplicat la noi conform căruia avangardismul doar a teoretizat fără a da mari poeți sau „capodopere" nu este decît o prejudecată de care poezia europeană actuală nu mai ține cont. Poeții, mari sau mici, trebuiesc tratați cu specială atenție întrucît fiecare, în felul său, contribuie la instituirea și codificarea sistemului literar căruia îi aparține.

Lucrarea noastră de acum are mai ales un caracter *demonstrativ;* ea vrea să ilustreze amploarea și valoarea mișcării literare de avangardă pe care apoi vor crește și se vor dezvolta direcțiile și structurile noi ce dau varietatea poeziei actuale. Chiar dacă raportat la programul strict avangardist, acest *material* nu se integrează perfect între produsele omologate ca atare, în contextul diacronic al poeziei românești, el este practicat și publicat în *reviste de avangardă,* fiind considerat literatură de avangardă fie de emitent fie de destinatar. Din punctul nostru de vedere, care este, în mod firesc, subiectiv, materialul strîns aici, prin desfolierea arhivelor și fondurilor mai ales private, reprezintă adevăratul *corpus* al avangardei literare românești; cineva, venind în urma noastră (așa cum noi am venit după lucrarea lui Sașa Pană *Antologia literaturii române de avangardă,* E.P.L., 1969 și după aceea apărută în Italia, *Poesia romena d'avanguardia,* Feltrinelli, Milano, 1980, aparținînd lui Marin Mincu și Marco Cugno) va putea să propună un alt *corpus,* poate mai cuprinzător sau poate mai restrictiv, în funcție de criteriile personale cu care va lucra. În cadrul acestui *corpus* astfel alcătuit de noi, este dificil de stabilit cu precizie cînd e vorba de avangardă (deși pentru prima fază a avangardei istorice lucrul acesta devine posibil) și cînd este vorba de experimentalism. Situația aceasta ambiguă, prelungită pînă în actualitate, conferă vitalitatea și fervoarea poeziei românești postbelice.

1) *Climat, colaboratori, reviste*

Care sînt formele de integrare ale literaturii române moderne în spațiul european se poate constata ușor încercînd să vedem cum a răspuns aceasta la solicitările avangardiste ale epocii. La începutul secolului al XX-lea, cultura românească, deși în aparență întîrziată, era în linii mari sincronizată cu Europa. În primul deceniu, cînd pe continent nu izbucniseră încă marile mișcări de înnoire, climatul acestei culturi avea deja *pregătiți* acei germeni revoluționari prin care unii reprezentanți ai săi vor participa decisiv la anvargarda europeană. Astfel, trebuie să amintim prezența lui Constantin Brâncuși la Paris și aportul său fundamental la revoluționarea formelor sculpturii alături de Giacometti, Arhipenco, Henry Moore. Dacă scrierile suprarealist-absurde ale lui Urmuz, care circulau pe cale orală în cercurile literaților români din București înainte de primul război mondial, ar fi fost cunoscute la nivel mai larg, ar fi făcut din autorul lor un precursor de talia lui Lautréamont pen-

tru suprarealiști. Receptarea simultană apariției mișcării futuriste a lui Marinetti în România constituie o dovadă despre puterea de asimilare și sincronizare a culturii române. Astfel comentariul lui Enrico Cavacchioli apărut la Milano în 1909 despre *Manifesto del Futurismo* publicat de F. T. Marinetti în *Figaro* la Paris, în 20 februarie 1909, era rezumat cu promptitudine în același an în revista *Ramuri,* nr. 7 din Craiova. Tot în legătură cu aceasta trebuie să semnalăm ca pe un fapt cultural sugestiv aderența fie și formală a lui Macedonski la principiile noului curent prin publicarea a două sonete în numărul închinat futurismului de revista *Poezia — rassegna internazionale,* nr. 7—8—9, 1909 din Milano, condusă de F. T. Marinetti și, implicit, recunoașterea valorii poetului român la nivel internațional din moment ce e citat pe coperta exterioară a revistei alături de cunoscuții poeți contemporani, precum Henri de Régnier, Gustave Kahn, Verhaeren, D'Annunzio etc. Mișcarea poetică futuristă, una dintre primele revoluții artistice declanșate în Europa la începutul veacului, va fi pe larg comentată în periodicele românești prin studii, recenzii, articole etc. Astfel, Mihail Drăgănescu o va discuta sub titlul *O curiozitate literară,* în volumul *Meditațiuni,* Craiova, 1911; Nicolae Davidescu în articolul *Variații pe manifestul viitoriștilor,* în vol. *Aspecte și direcții literare,* București, 1921; Felix Aderca va explica esența futurismului în articolul *Ce e viitorismul?* publicat în revista *Năzuința,* nr. 6, 1922, Craiova etc. Marinetti valida el însuși mișcarea avangardistă din România prin vizita sa la București în anul 1926, la invitația grupării de la revista *Contimporanul.* Contextul cultural românesc de început de secol este apt să recepteze reprezentările avangardiste din alte părți, dovedind mobilitate și adaptabilitate rapidă la solicitările revoluționare.

În mod efectiv, semnele coparticipării la *efervescența literară novatoare* a epocii se pot recunoaște începînd din anul 1912, cînd adolescenții S. Samyro (pe numele adevărat Samuel Rosenstock, inventatorul dadaismului, cunoscut sub numele de Tristan Tzara), I. Iovanaki (el însuși poet important, sub numele de Ion Vinea, adevăratul promotor al avangardismului românesc) și Marcel Iancu (arhitect și pictor, prezent împreună cu Tzara la „insurecția de la Zürich") scot revista *Simbolul,* unde militează prin recenzii și desene pentru arta modernă. Astfel, S. Samyro recomandă printre altele cartea lui Metzinger și Gleizes despre „cubism". În 1915 apare revista *Chemarea* — director Ion Vinea (I. Iovanaki) — unde, de asemenea, semnează versuri S. Samyro, folosind deja pseudonimul Tristan Tzara, Tristan Țară sau Tr. Țară. Peste puțin timp Tristan Tzara și Marcel Iancu vor găsi un teren mai propice de afirmare a ideilor lor înnoitoare la Zürich, în cadrul cabaretului Voltaire, unde, în sala *Zur Waag,* organizează la 14 iulie 1916 primul spectacol Dada, împreună cu Hugo Ball, M. Oppenheim, Hans Arp, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck ș.a., și pun astfel bazele cunoscutei mișcări dadaiste. Fap-

tul că în numărul antologic al revistei *Dada* din 15 mai 1919 era anunţată apariţia iminentă a volumului de poezii *La poupée dans le cercueil*, aparţinînd lui Ion Vinea (volum care n-a apărut niciodată) este un semn că legăturile iniţiale nu fuseseră rupte niciodată, Tzara arătîndu-şi astfel preţuirea pentru ambianţa culturală în care se formase, poate chiar recunoştinţa faţă de prietenul şi adevăratul promotor al ideilor pe care el le transplantase victorios într-un context european. Prin Tristan Tzara literatura română confirmă avangardismul „programatic" al lui Urmuz, trecînd cu succes în fruntea avangardei europene. Desigur că geniul lui Urmuz, deşi circulase pînă la acea dată doar pe cale orală, născuse prozeliţi printre tinerii literaţi care vor recunoaşte influenţa sa ceva mai tîrziu — avangardiştii prin a-l face *modelul cel mai autoritar,* iar Arghezi prin a-l publica şi a-l transforma în text scris. Existenţa lui Urmuz iniţial ca „tradiţie orală" a avangardei nu contrazicea tiparele poeziei româneşti de provenienţă fundamental folclorică.

La începutul celui de al treila deceniu, pe planul avangardei internaţionale, negativismului extrem al dadaismului îi va fi curînd contracarat *constructivismul,* noul curent ce ia amploare mai ales în Germania, după primul congres al constructiviştilor de la Düsseldorf, la care aderă şi Marcel Iancu, decoratorul cabaretului Voltaire, în primii ani ai lui Dada. (Tot ca o tendinţă avangardistă cu un program estetic precis, nu trebuie uitat *expresionismul* care va cataliza poezia românească la nivelul cel mai înalt, prin Blaga, făcînd-o astfel să participe la toate înnoirile.) În februarie 1922, André Breton organizează şi el la Paris un „Congrès international pour la détermination des directives et la défence de l'Esprit moderne", ocazie de a intra într-o polemică [1] furtunoasă cu Tristan Tzara, care iniţial, pînă în 1931, nu vrea să adere la noua mişcare *suprarealistă*. De fapt, acest congres nu are alt obiectiv decît acela de a demonstra că mişcarea *Dada* era depăşită ca tendinţă modernă, întrucît nu mai corespundea „realităţii" momentului: „Le comité du Congrès de Paris pour la détermination des directives et la défence de l'Esprit moderne poursuit activement ses travaux. Une lettre-invection contenant l'ensemble de ces questions, qui seront agitées au Congres, va toucher incessament les interessés. Des maintenant les soussignés membres du Comité organisateur, tiennent à mettre l'opinion en garde contre les agissement d'un personnage connu pour le promoteur d'un mouvement venu de Zürich, qu'il n'est pas utile de désigner autrement et *qui ne répond plus depuis longtemps à aucune realité*" [2]. Breton convoacă comitetul numai spre a discuta

[1] Vezi Emil Manu în articolul *Insurecţia de la Paris din 1922 (Polemica Breton-Tzara)* în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 2, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1977, p. 271—288.

[2] *Idem*, p. 282.

refuzul lui Tzara de a se subsuma suprarealismului: „le 2 février, M. Breton soumettait au Comité du Congrès de Paris le cas de M. Tzara qui estimait ne pouvoir participer au Congrès, ne se trouvait point représenté au sein du Comité". Faptul că Breton era atît de preocupat de poziţia lui Tzara faţă de mişcarea ce voia să lanseze şi aştepta înfrigurat colaborarea acestuia din urmă, dovedeşte importanţa fondatoare a dadaismului pentru toate *ismele* ce i-au urmat. Tzara însuşi, comentînd mai tîrziu, în 1946, respectiva polemică, cu prilejul a două conferinţe ţinute la Bucureşti, va recunoaşte acest lucru: „Activitatea lui Dada se sfîrşi în 1922. Nu vreau să intru în istoria salturilor şi a certurilor care sub înfăţişări personale ascundeau cereri de principii şi procese de tendinţe. Ele au fost în oarecare sens hotărîtoare, fiindcă răspundeau diferitelor metode ideologice care însufleţeau epoca. Astfel luă naştere suprarealismul, din cenuşa lui *Dada care îşi sfîrşise de jucat rolul*" [1] (s.n.)

Apariţia revistelor româneşti de avangardă programatică coincide cu această etapă de „reconstrucţie" în avangardismul european, corespunzătoare apariţiei constructivismului şi suprarealismului, fixîndu-se la anul 1922, anul apariţiei revistei *Contimporanul* şi publicării de către Arghezi a primelor „anti-proze" ale lui Urmuz în revista *Cugetul românesc* [2]. Cele două evenimente (unul internaţional şi altul local) au, după cum se cunoaşte, un rol decisiv în conturarea programului şi a substanţei revistelor de avangardă pe întreaga perioadă a apariţiei lor. Prin durata lor de apariţie, revistele de avangardă româneşti acoperă un traseu bine conturat de la 1922 pînă la sfîrşitul celui de al II-lea război mondial: *Contimporanul* (1922—1932); *75 H.P.* (1924); *Punct* (1924—1925); *Integral* (1925—1928); *Urmuz* (1928); *unu* (1928—1932); *Alge* (1930; 1933); *Liceu* (1932); *Viaţa imediată* (1933); *Pinguinul* (1937); *Meridian* (1934—1936; 1941—1945) etc. Acest „traseu" este întreţinut de o *relativă continuitate* de program, de colaboratori şi de afinităţi. Avangarda literară românească se manifestă destul de unitar, fie ca forme de expresie, fie ca manifeste estetice; chiar dacă se pot depista cronologic mai multe tendinţe, acestea polarizează într-un *efort comun de sinteză*, ce va fi rezumat teoretic în termenul de *integralism.*

O primă direcţie a avangardei româneşti va fi inaugurată de revista *Contimporanul,* care apare la 3 iunie 1922 sub îndrumarea lui Ion Vinea (cel care sub numele de I. Iovanaki scosese *Simbolul* în 1912 împreună cu Tzara) şi a lui Marcel Iancu (proaspăt întors din Germania), ambii fiind pe deplin

[1] *Suprarealismul şi epoca de după război* (traducere Saşa Pană) în revista *Orizont*, an. III, nr. 3, februarie 1947, Bucureşti.

[2] *Pîlnia şi Stamate* şi *Ismail şi Turnavitu* apar în *Cugetul românesc*, an. I, 2, 3, 1922, iar *După furtună* în nr. 6—7 din acelaşi an.

implicaţi în mişcarea de avangardă. Prin Marcel Iancu, participant după ruptura cu dadaismul la I Congres al Constructiviştilor de la Düsseldorf în 1922, *Contimporanul*, după o scurtă perioadă de tatonări, va adera la *constructivism*. Astfel, pentru pregătirea teoretică a publicului român, în nr. 37—38 al revistei din 1923 se publică un articol al pictorului german Hans Richter intitulat *Constructivismul (Pictura neo-cubistă)* în care se afirmă printre altele: „A realiza o disciplină e problema actuală a artei. Nu mai voim opere de artă cu nuanţe personale, fineţile care ne reţin şi reprezintă o risipă a forţelor vieţii, ci vrem o *creaţiune elementară* pe bazele conştiinţei. Atitudinea senzitivă pentru orice problemă ucide orice posibilitate de construcţii, doreşte misterul, neclarul şi conduce iarăşi spre forme noi de romantism, adică spre forme senzitive ale subiectului, care ne va duce spre un nou romantism al artei, al tehnicii, al opticii, al fizicii". În aceiaşi termeni se va exprima şi Marcel Iancu: „Constructivismul este arta abstractă care, crescută dintr-un simţ optimist al vieţii, purifică arta de orice urme de romantism, *fiind expresia dorului de construcţii al zilelor noastre*"[1] (s.n.). Dar orientarea estetică de nuanţă constructivistă a *Contimporanului* are un caracter destul de eteroclit, integrînd de fapt aici toate tendinţele avangardiste ce agitau epoca. Ceea ce i-ar da o anumită omogenitate ar fi tocmai *preocuparea de sinteză* ce va deveni mai apoi o constantă a tuturor revistelor avangardiste româneşti. În *Manifestul activist către tinerime* din mai 1924, redactat de Ion Vinea, după ce se neagă totul în spirit dadaist, se afirmă o tendinţă *integralistă* tipică: „Vrem stîrpirea individualismului ca scop, *pentru a tinde la arta integrală*, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, bizantinism etc.) — şi *simplificarea procedeelor pînă la economia formelor primitive* (toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti etc.)" (s.n.). Reţinînd propunerile esenţiale ale diverselor curente contemporane, mişcarea de avangardă de la *Contimporanul* sintetizează pozitiv, trasînd viitoarea *direcţie integralistă* ce va conţine contribuţia fundamentală a întregului avangardism românesc. Nu e deloc de mirare că un artist de talia lui Constantin Brâncuşi va fi prezent în expoziţia internaţională din 1924, organizată de *Contimporanul*. Aparentul „primitivism" al formelor artei sale pledează în favoarea „manifestului" citat mai sus, după cum semnificatul acestei opere înclină să afirme caracterul sintetic anunţat. Un model constant, semnificativ pentru opţiunile integraliste ale *Contimporanului* este poetul-matematician Ion Barbu care publică aici mai multe poezii: *Isarlîk, Domnişoara Hus, William Wilson, In memoriam* (cu titlul *De sufletul lui Fox*), *Cîntec de ruşine, Răsturnica, O înşurupare în Maelström*, două variante ale poemului *Ritmuri pentru nunţile necesare* (cu titlul *Jazzband pentru nunţile necesare*), *Text, Regresiv*, iar volumul acestuia *Joc secund* (1930)

[1] *Constructivism şi arhitectură, Contimporanul*, IV, 53—54, 1925.

va fi trecut în tabloul sinoptic al revistei din 1931, unde gruparea avangardistă face un bilanţ al realizărilor sale artistice. Ion Barbu depăşeşte însă orice avangardism tocmai prin caracterul sintetic şi totodată „experimentalist" al formelor operei sale poetice. Dincolo de Constantin Brâncuşi şi Ion Barbu, personalităţi artistice de prim rang care se detaşează de orice program restrictiv şi care colaborează oarecum „întîmplător" la revistă, se manifestă în mişcarea de la *Contimporanul* aproape toţi reprezentanţii avangardei româneşti propriu-zise. Astfel, dintre poeţii avangardişti adevăraţi vor fi prezenţi aici cei mai importanţi: Urmuz (cu scrierea *După furtună*), Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Gh. Dinu (St. Roll), precum şi alţii mai mărunţi. Artele plastice sînt reprezentate de nume cunoscute, precum Marcel Iancu, M. H. Maxy, Miliţia Pătraşcu, Victor Brauner, Matiss Teutsch, Marica Râmniceanu. Spectacolele de artă modernă inaugurate de gruparea *Contimporanului* îmbină poezia cu muzica, dansul, teatrul şi plastica, formînd gustul publicului şi cultivînd spiritul modern. Fiind o revistă eclectică de avangardă, autonomă în cadrul tendinţelor numeroase ce agitau Europa, *Contimporanul* a întreţinut totuşi raporturi strînse cu avangarda străină, fie prin colaboratori dintre cei mai diferiţi ca origine şi orientare (futuriştii Marinetti şi Prampolini, expresioniştii Herwarth Walden şi Ludwig Kassak, cubiştii Theo van Doesburg şi Georges Linze, dadaiştii Hans Arp şi Tristan Tzara, suprarealiştii André Breton şi Paul Eluard), fie prin contactul direct cu revistele de avangardă din alte părţi, precum: *Noi* (revistă futuristă, Roma), *Sturm* (artă abstractă, Berlin), *L'esprit nouveau* (Paris), *De Styl* (artă constructivistă, Anvers), *Fruhlicht* (revistă de arhitectură expresionistă, Magdeburg), *319* (revista *Dada*, Paris), *Cronache d'attualità* (Roma), *Ma* (revistă activistă, Viena) etc. care popularizau *Contimporanul* cu indicaţia că redacţia asigură procurarea de abonamente cititorilor. Întreţinînd o „stare de revoluţie permanentă", cum spune concluziv Ion Vinea, *Contimporanul* a fost, poate, revista avangardistă cea mai cuprinzătoare, deschizînd drum larg celorlalte publicaţii de avangardă româneşti şi influenţîndu-le în mod decisiv. Astfel *Punct* subintitulată *Revistă de artă constructivistă internaţională*, avînd cam aceiaşi colaboratori, va încerca la apariţie (24 noiembrie 1924) o formulă mai radicală pentru a fuziona apoi cu *Contimporanul* la 7 martie 1925. Aici Voronca inventează termenul de *sintetism* („cuvîntul adevărat — sinteză") căci „astăzi, realizările de artă sintetică, poezie, construcţie, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZĂ"[1] în plin acord cu tehnicizarea epocii. În acest climat dinamic, poetul M. Cosma, un colaborator activ la *Punct*, indica mutaţia obligatorie în percepţia estetică a publicului care trebuie să accepte „în locul clasicului muget al trăsnetului — zbîrnîitul intransigent al elicei" şi să prefere „fluie-

[1] *Glasuri, Punct*, II, 8, 9 ianuarie 1925.

ratului dulceag al vîntului romanţios — murmurul neliniştit de dinam". Teoretician bine orientat în domeniile tuturor reprezentărilor artistice, Voronca va face în aceeaşi revistă cîteva raportări între constructivism şi alte curente spre a ilustra accepţia specială sub care era considerată direcţia lor: „Constructivismul e pentru plastică ceea ce e a patra dimensiune pentru geometria modernă. Expresionismul — de esenţă romantică — era: obiectul privit ca *expresie subiectivă. Cubismul: Obiectul* privit ştiinţific în el — însuşi fruct al unei observaţiuni impersonale, reci. *Futurismul:* obiectul privit într-o succesiune de mişcări. *Constructivismul* (a patra dimensiune) înseamnă o *armonie abstractă cu legi fixe, o creaţie pură, în care obiectul e cu raporturi de linie şi culoare echilibrate"* [1]. Prin grafica abstractizantă semnată de Victor Brauner, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Miliţa Pătraşcu, Mattis Teutsch se ilustrează această concepţie. În ceea ce priveşte literatura, *Punct* publică trei texte ale lui Urmuz *(Emil Gayk, Plecarea în străinătate, Cotadi şi Dragomir).* Între poeţii români apar două nume noi: Scarlat Calimachi (care este şi directorul revistei) şi M. Cosma sau Ernest Cosma (care va semna mai tîrziu cu pseudonimul Claude Sernet, cînd va deveni poet de limbă franceză), iar la sectorul scriitori străini lista e mult îmbogăţită: Paul Eluard, Philippe Soupault, Louis Emié, Kurt Schwitters, Alberto Vianello, Pierre Bourgeois, Liubomir Mitzich, Alice Baill, Juliette Roche, Marcel Laval etc. În unicul număr al revistei dadaiste *75 H.P.*, octombrie 1924, Victor Brauner cu Ilarie Voronca „inventează" „pictopoezia" care „nu e pictură, nu e poezie, ci pictopoezie".

Se constată pînă aici că revistele de avangardă româneşti manifestă o poziţie de independenţă declarată în raport cu programul curentelor şi orientărilor de pe continent. Lipsa de exclusivism a acestora contribuie la o asimilare atentă a diverselor tendinţe constructive. Fără să îmbrăţişeze nihilismul total sub care s-a afirmat în alte ţări, mişcarea de avangardă românească nu se izolează complet de cultura „tradiţională", coabitînd într-un spaţiu complementar de *influenţare reciprocă.* Ea sintetizează idei şi forme artistice moderne după o dialectică proprie, fără să nege celelalte valori ale culturii şi literaturii. Se poate accepta termenul de *avangardism prudent* în legătură cu această primă fază. Caracterul preponderent *afirmativ* este ilustrat cel mai exact de revista *Integral,* care va fi o sinteză culturală a esenţei avangardismului românesc. Avînd un program articulat pe ideea *sincretismului total,* această grupare interesează tocmai prin concepţia culturală totalitară care „răspunde ritmului vremii". *Revistă de sinteză modernă, Integral* se vrea emancipată de toate *ismele,* propunînd o *viziune critică* asupra acestora prin delimitări violente şi radicale. În articolul manifest se exaltă „stilul marilor epoci" născute din „cunoaştere şi desperare reţinută", adăugîndu-se că „aceleaşi cauze nasc

---

[1] *Arhitectura, Punct,* II, 9, 1925.

stilul celei de acum". Se recunosc aici termenii din *Manifestul activist către tinerime* lansat de Vinea la *Contimporanul* în 1924. „Activismul" modernist al *Contimporanului,* care încerca o nouă direcţie prin recurgerea la o artă colectivistă impersonală este reafirmat aproape cu aceleaşi cuvinte: „Sintetizăm voinţa vieţii din totdeauna, de pretutindeni şi *eforturile tuturor experienţelor moderne.* Cufundaţi în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia şi le bănuieşte". [1] Această întoarcere spre formele artei şi culturii populare („Imaginaţia colectivă a clădit basm, cînt, culturi de-a pururi viabile!") devine o notă caracteristică a avangardismului românesc ce se vedea continuatorul direct al unei profunde *culturi orale* de care nu putea face abstracţie. În articolul *Suprarealism şi integralism,* Ilarie Voronca opune dadaismul suprarealismului, respingîndu-l pe acesta din urmă ca „feminin expresionist" şi întrucît „nu răspunde ritmului vremii". Într-un sistem al culturii integraliste, aşa cum îl preconizează integraliştii români, suprarealismul „nu răspunde niciunei necesităţi". Contribuţia acestuia este una de nuanţă („dezagregarea suprarealistă") şi priveşte mai ales actul poetic. Pentru „ordinea sinteză, ordinea esenţă, constructivă, clasică, integrală", suprarealismul însemna într-adevăr o „absenţă" [2]. Integralismul vrea să răspundă unor deziderate culturale şi existenţiale absolute fiind o „sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor estetice pînă în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.) totul pe fundamente constructiviste şi tinzînd să răsfrîngă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului" [3]. Acest „spirit constructiv cu nemărginite aplicaţii în toate domeniile", această „sforţare integrală către desăvîrşirea sintetică a existenţei" care dă acea „enormă sinteză contimporană" cu numele „integralism", era în fond un gest afirmativ de creaţie fără precedent, negînd avangardismul sau, mai exact, refăcînd sistemul cultural pe o treaptă superioară. Dacă epoca culturală clasică ar reprezenta stadiul tezei, avangardismul — pe cel al antitezei, atunci integralismul ar trebui să constituie stadiul *sintezei* necesare. Aşa se explică opţiunea integraliştilor pentru *modele* creative ca Brâncuşi şi Arghezi. Efortul de teoretizare al integraliştilor nu trebuie să fie eludat şi se poate susţine că originalitatea lor constă chiar în această tentativă de a transforma negativismul tipic avangardist într-o afirmare constructivă. Premisele unei asemenea încercări existau pe teren autohton.

---

[1] *Integral,* I, nr. 1, martie 1925.

[2] Ilarie Voronca, *Suprarealism şi integralism, Integral,* I, nr. 1, martie 1925.

[3] Mihail Cosma, *De vorbă cu Pirandello,* în *Integral,* nr. 8, noiembrie-dec. 1925.

Astfel *semnele tutelare* constituite în *modele integraliste* nu vor mai fi de această dată nici precursorul Urmuz, nici Tzara sau Marinetti[1], ci doi artişti români ce nu se subordonau niciunei „şcoli" la modă: sculptorul C. Brâncuşi şi poetul Tudor Arghezi, cărora revista le dedică cîte un număr întreg (respectiv numărul 2 şi 3). Valoarea de sinteză a operei acestora depăşea „falsa literatură" şi „falsul modernism"[2] constituind în mod practic ceea ce sugerau aspiraţiile teoretice ale revistei. Poeţii Ilarie Voronca, Gh. Dinu, Mihail Cosma vedeau modelul integralist perfect în poezia lui Tudor Arghezi, după cum pictorii Victor Brauner, M. H. Maxy şi Corneliu Mihăilescu aflau în formele noi ale artei lui Brâncuşi un mare exemplu european[3] tocmai datorită *sintezei între tradiţie şi modernism,* realizată de aceşti doi artişti. Sincretismul artelor, preconizat de integralişti sugerează un *model cultural al viitorului,* aspirînd la o manifestare absolută. *Deschiderea* egală a revistei către toate tendinţele şi promovarea lor critică constituie un indiciu de autonomie programatică. Alături de poeţii şi pictorii români pe care i-am numit deja, se publică în limbile franceză, germană şi mai rar în italiană nume ca Pierre Reverdy, Jacques Coppeau, Pirandello, Marinetti, Tzara, G. Ribemont-Dessaignes, Max Jacob, Arnauld, Paolo Buzzi, Paul Dermé, Ezra Pound, Roger Vitrac, M. Senphor etc. şi apar desene de Juan Miró, Arthur Segal, Fernand Leger, Braque etc. pentru a se ilustra unitatea mişcării artistice europene. Prin *Integral,* poezia şi plastica românească sînt reprezentate la „nivel perfect european", de aceea putem susţine că revista constituie momentul maxim al avangardismului românesc în prima sa fază istorică. *Internaţionalismul* mişcării de avangardă româneşti e una din ideile programatice ale revistelor ce se menţin în toată această primă perioadă.

Revistele celelalte, care apar după *Integral,* vor continua linia trasată deja, avînd cam aceiaşi colaboratori fără a se ilustra prin înnoiri programatice esenţiale. Prin *Urmuz* (1928), scoasă de Geo Bogza (care semnează George Bogza) şi mai ales prin revista *unu* (1928—1932, subintitulată pînă la numărul 7 „avangardă" literară şi editată de poetul Saşa Pană), se continuă aceeaşi linie, impunîndu-se tot mai tiranic *mitul precursorului Urmuz.* George

[1] Acesta trimite următoarea scrisoare lui M. Cosma, corespondentul în Italia al revistei, ce va fi publicată pe prima pagină a nr. 12, dedicat futurismului: „Caro Cosma, sono stato preso da innumerevoli occupazioni. Non ho potuto ancora scrivere la grande lettera futurista ai cari amici integralisti di Bucarest. Salutateli cordialmente per me pubblicando queste mie parole nel no dedicato al Futurismo. Con affetto e a tutta velocità, F. T. Marinetti.

[2] *Omagiu lui Tudor Arghezi* de B. Fundoianu în *Integral,* an. I, nr. 3, 1925.

[3] Marcel Brion spune în *Art abstrait* (1956) că „Brâncuşi este cel mai abstract dintre sculptori în sensul curent al cuvîntului, şi cel mai puţin abstract, ţinînd seama de semnificaţia filozofică a cuvîntului".

Bogza exaltă în propria-i revistă fenomenul urmuzian, făcînd din el emblema avangardismului autohton şi internaţional.[1] În mod firesc, după asimilarea influenţelor externe, avangardiştii români se întorc către propria tradiţie avangardistă, găsind în Urmuz un exemplu suprem. Astfel, revista *unu* îi închină întregul său număr 31 din noiembrie 1930, publicînd articole diverse, corespondenţa lui Urmuz cu Arghezi în vederea debutului său, documente în legătură cu sinuciderea şi moartea lui Urmuz, o primă bio-bibliografie etc. În articolul de fond intitulat *Urmuz premergătorul,* Geo Bogza afirmă următoarele: „Astfel, dintr-o meditaţie care-l va fi dus cine ştie pînă peste cîte graniţi ale realităţii şi din violenţa necesităţii de a fi prezent într-un concret pe care-l dispreţuia şi din care s-ar fi vrut evadat s-a născut arta acestui straniu Urmuz care, *alături de Eminescu,* prin zbuciumul şi sfîrşitul lor tragic, prin încăpăţînarea de a nu găsi în viaţă vreun confort oarecare sunt singurii la noi care *au ridicat pulsaţiile literaturii pînă acolo unde peste ocean le-a dus Edgar Poe şi în Franţa galeria ciudată, de panopticum, a poeţilor blestemaţi*" (s.n.) Din aceste rînduri, atît de decise, se constată că lecţia avangardistă este deja definitiv clasicizată întrucît numele lui Urmuz va fi asociat în mod curajos celui al lui Eminescu, ilustrîndu-se astfel valoarea sa *modelizantă* pentru constituirea noii tradiţii. În fapt, Geo Bogza nu exagera. Într-adevăr, cu puţină îndrăzneală, pentru un cercetător avizat, *într-o istorie posibilă a evoluţiei formelor poetice româneşti, valoarea lui Urmuz poate fi comparabilă cu aceea a lui Eminescu. Prin Urmuz se poate observa cum, pentru prima dată în Europa, criza profundă a conceptului de literatură devine o achiziţie românească.*

Spuneam mai înainte că toate celelalte reviste apărute după *Integral* şi *Punct* nu se deosebesc în mod fundamental de acestea, nici prin numele colaboratorilor, nici prin programul estetic propriu-zis. Revista *unu* mai aduce cîteva nume importante, în afară de acela al lui Geo Bogza, ale cărui texte vor da un suflu mai viguros publicaţiei, fie prin violenţa ieşită din comun a limbajului poetic pentru care i s-a făcut proces, fie prin decizia programatică a unor termeni precum „exasperarea creatoare" sau „reabilitarea visului" fără a fi, însă, teoreticeşte, în acord strîns cu poetica suprarealistă. Deşi de orientare strict dadaistă la început, apoi se va instala într-un suprarealism vag; în ultimul an de apariţie, revista *unu* se îndreaptă către un militantism social, pronunţat prin articolele tot mai angajate ale lui Gh. Dinu şi Miron Radu (Paraschivescu) care îşi publică aici textele ce vor marca ipostaza sa avangardistă. În afară de Miron Radu Paraschivescu şi de colaboratorii deja cunoscuţi, la *unu* mai publică Moldov, Raul Iulian, Zaremba, Virgil Gheorghiu, Dan Faur, Saşa Pană, Claude Sernet, Al. Marius, Al. Dimitriu-Păuşeşti etc.

[1] *Urmuz* în revista *Urmuz,* 1, ianuarie 1928, semnat George Bogza.

Printr-un *Denunț* tipic dadaistic, Sașa Pană își va „asasina" odrasla înainte de a începe „școala primară" pentru a rămîne tînără. Revista *Alge*, de evidentă subordonare „unistă", scoasă de Aureliu Baranga, este importantă pentru că anunță deja pe doi din componenții grupului suprarealist: Gherasim Luca și Paul Păun, care vor publica și-n *Viața imediată* (1933) și în *unu*. În *caetele Meridian* din Craiova vor apărea sporadic Eugen Ionescu, Victor Valeriu Martinescu, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, Dan Trost, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu iar în *Liceu* (Constanța, 1932) își fac apariția Șuly (Tașcu Gheorghiu) și Cocoi Talaat (Virgil Teodorescu).

Este de remarcat că suprarealismul românesc, ca ultimul mare val al suprarealismului european, cum va susține André Breton, nici nu se mai manifestă în reviste ci în broșuri și volume, publicate majoritatea în limba franceză (în colecții adecvate precum „colecția suprarealistă", „Infra-Noir" etc.), prin intermediul cărora încearcă să participe în mod direct la confruntarea internațională a avangardismului. Activitatea „grupului suprarealist român" poate fi considerată încheiată în 1947 cînd primește elogiul lui Breton întrucît ar fi creat „le grand mot d'ordre surréaliste": „la connaissance par la mécannaissance".[1]

2. *Urmuz și „tragedia limbajului"*

Urmînd unei tradiții culturale folclorice, avangardismul românesc este, cum ar spune E. Papu, „protocronic" prin Urmuz. Cum a fost posibilă reforma radicală asupra limbajului înfăptuită brusc de Urmuz în premieră mondială într-un timp poetic în care sămănătorismul era în floare, aceasta este întrebarea cea mai legitimă la care ar trebui să răspundă o cercetare „istoricizantă" a formelor de expresie românești.

Angelo Guglielmi nota că „un modo abbastanza corrente di concepire l'avanguardia letteraria, che peraltro riflette i modi e i termini in cui essa si è storicamente configurata, è di interderla come un movimento che aveva per scopo essenziale di opporsi ad una situazione espressiva logora e consunta, tale che ostacolava, con la resistenza del suo peso morto, ogni nuova scelta stilistica e din linguaggio"[2]. În același sens, în al său *Discours sur l'avantgarde*, Eugen Ionescu va afirma că *formele de expresie* sînt cele care se perimează și asupra acestora va lucra artistul de avangardă: „Dès qu'une forme d'expression est connue, elle est déjà perimée. Une chose dite est déjà morte, la réalité est au-delà d'elle. Elle est une pensée figée. Une façon de parler — donc

[1] André Breton, *Devont le rideau*, în *Le surréalisme en 1947*, Paris, 1947, p. 15.

[2] *Avanguardia e sperimentalismo* în *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Gulielmi, Feltrinelli economica, 1976, p. 328.

une façon d'être — imposée ou simplement admise est déjà inadmissible. L'homme d'avantgarde este comme un ennemi à l'intérieur même de la cité qu"il s'acharne à disloquer, contre laquelle il s'insurge, car, tout comme un régime, une forme d'expression établie est aussi une forme d'oppression. L'homme d'avantgarde est l'opposant vis-à-vis du système existant. Il est un critique de ce qui est, le critique du présent, — non pas son apologiste."[1]

În spațiul literaturii române de avangardă, primul scriitor care posedă „cunoștiința critică" a transformărilor necesare în interiorul discursului literar este Urmuz, despre care același Eugen Ionescu susține că ar fi „unul din precursorii revoltei literare universale, unul dintre profeții dislocării formelor sociale, de gîndire și de limbaj care, azi sub ochii noștri, se dezagregă absurde ca eroii autorului nostru"[2]. Pentru literatura avangardistă românească Urmuz reprezintă, fără îndoială, cazul-limită, așa cum pentru avangardismul francez fusese Lautréamont. Prin caz-limită înțelegem, în această împrejurare, acea exemplaritate a practicii semnificante care devine simultan o formă de autonegare a literaturii și o deschidere revoluționară către altă reprezentare a *actului scriiturii*. În „antiprozele" sale, Urmuz are pentru prima dată conștiința critică acută că *sistemul de convenții al literaturii acceptate a intrat în criză* și că este necesară o dinamizare a acestuia. Literatura ca „hrană spirituală" nu mai este suficientă în dozele tradiționaliste, fiind iminentă o distrugere a acesteia și o *recuperare* în alți termeni. În textul *Algazy & Grummer*, Urmuz sugerează în mod parabolic această situație precară a literaturii: „Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutarea de cîrpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare și cîteva resturi din poeme, se prefăcu bolnav, și sub plapomă le mîncă singur pe furiș... Algazy, simțind, intră după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază *observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat.*

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mîncă toată bășica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Desperat, a doua zi Grummer — rămas fără bășică, singur pe lume — luă pe bătrîn de cioc și după apusul soarelui îl urcă cu furie în vîrful unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, pînă cînd, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghițită.

El o vomită în mîinile lui Algazy... Dar bătrînul, *în pîntecul căruia fermenții bășicei înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit...* Înfometați și nefiind

[1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966, p. 77—78.

[2] Revista *Les lettres nouvelles*, janvier-février, 1965.

în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite, și, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescîndă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os" (s.n.).

Simplificînd lucrurile, se constată aici, cum Urmuz în ipostaza sa de precursor absolut are intuiția crizei totale a conceptului de literatură în momentul său de răscruce; un fel de devorare reciprocă între semnificant și semnificat, fără nici o speranță, deocamdată, pentru vreunul dintre ei.

În paginile sale „bizare", Urmuz a reușit să-și constituie un univers în totalitate fictiv derivat din parodierea lucidă a temelor, motivelor, personajelor și imaginilor convenționale ale procesului de *literaturizare*. Metoda scriiturii urmuziene o premerge pe aceea a suprarealiștilor, folosind dicteul automat *avant la lettre* ca și tehnica combinărilor aleatorii. Dar asocierile de limbaj foarte naturale în modul articulării lor, dovedesc că autorul avea o armătură estetică foarte avansată pentru timpul său, nelăsîndu-se în voia purului hazard cum se întîmpla în cazul dicteului suprarealist. El creează un filon pentru literatura absurdului, filon explorat bine de Eugen Ionescu. Explicînd cum a ajuns să scrie în 1948 *La Cantatrice chauve*, pornind de la un ghid de învățare a limbii engleze pentru începători, Eugen Ionescu descoperea „tragedia limbajului" : „Hélas ! les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés ; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas de répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles !..." [1]. Unii comentatori au considerat practica semnificantă a lui Urmuz doar o simplă parodiere, chiar o „*bufonerie*" [2]. În realitate, credem că acesta mizează pe *absurdul limbajului* dezagregînd sintagmele convenționale printr-o *lucrare arbitrară*, dirijată voluntar, asupra „sintaxei". „Realul" va fi transformat în funcție de noile convenții create de imaginar și de aici bizarul, ilogicul, absurdul. Este exact ceea ce susținea Eugen Ionescu în *La tragédie du langage* vorbind despre modul în care a creat *La cantatrice chauve*: „Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens ; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie

---

[1] *La tragédie du langage*, în *Notes et contre-notes*, p. 252.
[2] G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, p. 30.

et la monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire". [1]

Metoda scriiturii urmuziene are mai degrabă legătură cu acel efort de „deplacement" încercat de scriitor în limbă despre care vorbea Roland Barthes. [2] Scriitorul constată că modul tradițional de a concepe literatura nu-l mai satisface și atunci se „deplasează" conștient spre altă imagine a acesteia, propunînd o structurare aparent parodică, aparent incoerentă, fragmentaristă, ilogică etc., dar *această structurare va deveni manifestul estetic al scriiturii experimentale.*

Urmuz se face promotorul abandonării definitive a modelelor tradiționale ale literaturii răsturnînd în mod clamoros procedeele retoricii antecedente ; *în puținele pagini rămase de la el cercetează printr-o lucrare experimentală constantă toate elementele retorice asupra cărora trebuie să intervină scriitorul în vederea descoperirii acelei structuri lingvistice a textului, capabilă să-l autogenereze.* El țintește către descoperirea modalităților absurde de dezagreare și diseminare a limbajului, voind să demonstreze cum, prin transformări pe axa sintagmatică sau pe axa paradigmatică, textul poate accepta toate combinațiile denotative și conotative posibile. Cum s-a văzut din textul *Algazi & Grummer*, Urmuz operează avînd conștiința foarte clară că literatura precedentă a ajuns într-un *impas* și că este nevoie de o intervenție salutară în căutarea unor noi posibilități discursive, în măsură să-i dea un impuls înnoitor cît mai eficient : aici se conține *in nuce* atît exemplificarea noii practice literare cît și teoretizarea conștiinței critice care a generat-o.

Vom încerca relevarea unora din mecanismele de creare a absurdului la Urmuz plecînd de la textul *Ismail și Turnavitu*, publicat pentru prima dată de Arghezi în revista *Cugetul românesc* în 1922. Textul demarează prin acest enunț : „Ismail este compus..." unde ni se propune ciocnirea între două cîmpuri semantice diverse ; pe de o parte Ismail este un nume de „persoană", avînd deci o încărcătură denotativă precisă iar, pe de altă parte, marca lingvistică adăugată „compus" trimite la genul inanimat, deci la ceva care îndepărtează oricum de prima denotație. Mai încolo, continuînd propoziția, opoziție semantică se amplifică : „...din ochi, favoriți și rochie", divulgînd niște elemente caricaturizante. Din toate elementele ce-l „compun" se aleg trei și personajul nu există decît prin acestea. Astfel se dă o nouă accepție a ceea ce se înțelege în retorica clasică prin „descriere". Se ajunge la o situație absurdă căci o persoană înseamnă în mod normal la nivelul descriptiv revelarea unui ansamblu de trăsături antropomorfice : fizice, morale, intelectuale etc. Să notăm însă că absurdul generat astfel se deosebește ca modalitate de cel

---

[1] *Notes et contre-notes*, p. 252.
[2] *Leçon*, Seuil, 1978, p. 26.

O consecinţă posibilă a acestui tip de scriitură ar putea fi impresia acută de banalitate; punîndu-ne în situaţia lectorului comun, vom constata că acestuia textul i se prezintă chiar de la primele rînduri ca ceva evident absurd. Toată seria de opoziţii îl solicită în mod permanent; el trebuie să pună în joc o vie inteligenţă şi o cantitate considerabilă de informaţie lingvistică. Dar pentru a avea loc comunicarea literară, lectorul trebuie să îndeplinească o *operaţie importantă; să se adapteze la text.* În acest sens pe de o parte el conservă codul normal de interpretare, limba, care îl ajută să recunoască ruptura dintre cele două cîmpuri semantice (şi în aceasta percepe o modalitate de manifestare a absurdului) iar, pe de altă parte, îşi construieşte un nou cod interpretativ adecvat textului. În felul acesta, lectorul se dedublează: *este desprins de text şi numai aşa recunoaşte absurdul dar, în acelaşi timp, colaborează cu textul şi îl re-construieşte.* Există însă posibilitatea ca, după cîteva texte, lectorul să devină capabil să reconstruiască pe de-a întregul lumea imaginară ce i se propune şi să nu mai vrea să primească astfel nici un fel de informaţii estetice sau enciclopedice, adică există riscul ca acest gen de scriitură să se banalizeze şi să nu mai spună nimic ca şi în teatrul cu marionete unde te plictiseşti repede. Poate că pentru acest motiv Urmuz a voit să conserve contururile, oricît de vagi, ale unei structuri narative deşi conştiinţa sa critică, extrem de avansată pentru timpul acela ar fi putut să-l împingă la ultimele consecinţe. Mecanismul narativ descris aici este vizibil în toate prozele şi metoda de analiză se poate extinde cu adecvările de rigoare. Absurdul ia naştere nu atît, sau nu numai din situaţiile prezentate, ci din *metoda narativă* care parodiind teme, motive, personaje, tehnici compoziţionale, recuperează materiale nefolosite, lucrînd în primul rînd asupra limbajului. *Noutatea constă mai ales în capacitatea de a opera la nivelul sintaxei narative, dezagregînd în mod conştient tehnicile tradiţionale ale prozei.*

O analiză atentă şi aprofundată a acestor „pagini bizare" ce par lipsite de orice normative interne ne dezvăluie cum, în realitate, acestea sînt construite pe baza unei concepţii foarte riguroase care ţinteşte să facă din metoda absurdului un mijloc inovativ şi vivificator. Un expedient de care Urmuz se foloseşte pentru a crea situaţii *anomale* şi ilogice constă, după cum s-a văzut, în asamblarea de materiale lingvistice ce nu au nici o motivare raţională de a fi asociate. Sînt alăturaţi şi împreunaţi termeni, atribute, calificări aparţinînd unor cîmpuri semantice atît de diverse încît lectorului obişnuit îi apar inconciliabili. Prin această tehnică va fi depăşit în mod definitiv conceptul tradiţional de personaj căruia i se circumscria o psihologie şi o fizionomie; protagoniştii lui Urmuz au atribute şi proprietăţi inerente lumii chimice, vegetale, animale şi umane fără nici o deosebire. *Rezultatul este*

crearea unor fiinţe anormale şi stranii ce se nasc în interstiţiile dintre imaginar şi real. Un exemplu tipic ar fi Fuchs din „Fuchsiada".

În general, naraţiunea, fie că se prezintă sub formă de roman, basm, nuvelă, are o dezvoltare progresiv parabolică de la declanşarea iniţială pînă la rezolvarea finală. Dimpotrivă, Urmuz va proceda la destructurarea subiectului, substituindu-l cu un sistem de axe ce se întretaie în mod aleatoriu; pe axa orizontală se descriu o serie de situaţii şi obiecte care comit acte reperabile pe axa verticală doar ca nişte mişcări ilogice. Trecerea de la un ax la altul, bruscă şi imprevizibilă, duce la derutarea espectativei lectorului care nu are altă şansă decît să se adapteze la *codul de lectură propus de Text*[1]. Din aceste observaţii se poate deduce că axul vertical fiind cel preponderent, lectorul trebuie să accepte volens-nolens o lectură paradigmatică. Autorul ce se apropie cel mai mult de Urmuz ca tehnică a scriiturii este Eugen Ionescu ale cărui „anti-comedii" corespund poeticii „anti-prozelor" urmuziene.

Lecţia lui Urmuz constituie un model catalizant pentru toţi avangardiştii români. Discursul său solitar instituie o adevărată revoluţie în cadrul formelor de expresie ale literaturii noastre. Urmuz înţelege printre primii că forma (semnificantul) este elementul asupra căruia trebuie să acţioneze scriitorul; avangardiştii care l-au adoptat ca patron literar nu au desluşit în mod clar acest demers experimental, ei lucrînd mai ales asupra conţinutului. (Este cazul lui Moldov.). Atitudinea responsabilă a lui Urmuz în asumarea teoretică deliberată a actului scriiturii este dusă cu luciditate pînă la ultima consecinţă tragică: distrugerea subiectului limbajului. Asemenea experienţă mai fusese împinsă pînă la un prag extrem doar de Lautréamont. Rimbaud îşi schimbase doar instrumentul, ca şi Ion Barbu. Cu o anticipaţie de aproape o jumătate de secol, Urmuz intuieşte vag practica semnificantă ca procedeu al textualizării literare şi o aplică, dîndu-i o semnificaţie maieutică pentru tinerii experimentalişti de azi. El depăşeşte avangardismul istoric apropiindu-se de experimentalismul actual prin acea „consapevolezza critica" prin care Angelo Guglielmi marca *diferenţa de atitudine creativă* între cele două tendinţe. Acţiunea sa asupra limbii literare şi a sintaxei narative „è un intervento di pazienza, volto alla ricerca delle nuove strutture espressive, alla scoperta di nuovi impasti stilistici, in cui rifluiscono i materiali più imprevisti, e aperti alle contaminazioni lessicali più ardite. E un intervento da effettuarsi in laboratorio con decisione e insieme cautela".[2]

[1] Urmuz este un autor de *Text*. Această afirmaţie a noastră din *Eseul despre textualizarea poetică* (Cartea românească, 1881) este preluată de N. Manolescu în *Arca lui Noe* (vol. III, 1983, p. 26) fără a cita sursa.

[2] Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 331.

3. *Tristan Tzara și de-convenționalizarea limbajului.*

Există ideea după care inventatorul lui „Dada" din 1916 nu ar fi în nici un raport structural cu cel care publica poeme ca *Vacanță în provincie* și *Furtuna și cîntecul dezertorului* în revista *Chemarea* din 1915. Cînd Claude Sernet va traduce și va tipări la Paris în 1965 *Les premiers Poèmes* de Tzara, susținînd că acestea pot să constituie un argument pentru ceea ce a urmat și că autorul lor „s-ar fi preparat în secret"[1] în vederea marii negații dadaiste. O recenzie a lui Henri Béhar nu va găsi nimic „pre-dadaist" în poemele „în ton simbolist" dar tot el va spune mai tîrziu: „Această voce în formare anunță ruptura? Nu încă, ci doar dezordinea și neliniștea. Adevărul este că lăsînd Bucureștii pentru un alt loc pe măsura ambițiilor și a vocației sale potențiale, Tzara era plin de îndrăzneala, de forța emancipatoare și de siguranță ce nasc conducătorii de popoare și poeții învingători"[2]. În realitate, versurile publicate de precocele adolescent în revista *Chemarea* anunță fără nici un dubiu pe reformatorul de mai tîrziu, dar este vorba doar de o problemă de dozaj; fiind în formare, ca proaspăt absolvent de liceu, Tzara se „pregătește", face vocalize și nu se aventurează direct în marele concert. Fiecare ruptură a discursului poetic inițial, dezordinea febrilă cu care realitatea ironică se repede să aerisească încăperile mobilate prea convențional ale poeziei ce se făcea în România în acel context, demonstrează că programul viitor se afla în starea de latență, așteptînd doar timpul și locul potrivit pentru a fi lansat.

Tristan Tzara se „informase" suficient în climatul preavangardist românesc, anticipat de operele lui Urmuz ce circulau în copii manuscrise și se antrenase deja destul de stăruitor împreună cu Ion Vinea (care în acea perioadă era cel mai prodigios avangardist) pentru a fi apt să dezlănțuie la Zürich cea mai teribilă mișcare culturală a începutului de secol. Altfel, dacă ar fi să-i credem pe unii sceptici ar trebui să acceptăm că *background*-ul avangardist necesar și l-a inventat pe parcursul voiajului de la București la Zürich, născîndu-se a doua oară ca Iacob după lupta cu îngerul. Așa cum afirmă și Ion Pop în lucrarea de referință citată, „față de poezia tradițională, poemele lui înseamnă o îndoială și chiar o negație"; „o manifestare de antitradiționalism, o încercare de a submina bazele vechii poezii"; „ceea ce e cu adevărat negativ în aceste versuri, e sugestia automatismului comunicării, părăsirea în voia cuvintelor și, în ultimă instanță, indiferența la sensul lor"; „sînt simptomele unei tulburări a lirismului care pentru curentele de avan-

[1] T. Tzara, *Les premiers Poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965, p. 25.
[2] T. Tzara, *Oeuvres complètes*, t. I, 1912—1924, par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 632.

gardă viitoare va constitui scopul fundamental. Ele devin tot mai numeroase în poemele lui Tristan Tzara; aparenței de naivitate puerilă /.../ i se adaugă frecvent gestul frondeur, exprimînd fără intermediar starea antipoetică"[1].

Acțiunea cea mai importantă a discursului poetic tzarian scris în limba română vizează un efort extraordinar de *de-convenționalizare* a tuturor artificiilor și clișeelor ce se acumulaseră vertiginos în epoca poetică cea mai amorfă, patronată de un sămănătorism vlahuțian nefast; tînărul poet se amuză cu ironie superioară așezînd mine și grenade pre-dadaiste în pășunea rimată și ritmată a poeziei tradiționaliste antebelice.

Primele poezii ale lui Tristan Tzara scrise între anii 1912—1915, apărute în revista *Chemarea* și *Noua revistă română* în anul 1915 și apoi în culegerea editată de Sașa Pană în 1934[2] alcătuiesc un veritabil nucleu „pre-dadaist" în care, alături de elemente ce țin de registrul simbolist, se manifestă o certă reformă la nivelul lingvistic și prozadic, rupturi de sintaxă, asocieri de imagini șocante, menite să-l surprindă pe cititor, invazia voită a cotidianului în discursul poetic, o tehnică aproape aleatorie de desfășurare a motivelor etc. Poetul însuși a ținut să sublinieze că între aceste experiențe incipiente și cele propriu-zis dadaiste nu există o ruptură, dimpotrivă, o continuitate și o întrepătrundere ce se datoresc unei „necesități latente": „Le titre *Poèmes d'avant-dada* laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, dûe à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance simili-mystique, pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violentes et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand-même, liées au plus haut degrě, à une nécésité latente."[3]

Titlurile alese mărturisesc ele însele o primă detașare ironică de lirismul de tip elegiac și solemn, prin subiectivitatea șocantă și „culoarea" porodică (*Insomnie, Duminecă, Tristețe casnică, Poemă mondenă, Îndoieli, De-ai fost croitoreasă, Se spînzură un om* etc.). Ele trimit cu premeditare la acele „lucruri mărunte de prost gust", cum ar spune un poet italian (Guido Gozzano), pentru a ironiza în subtext o parte din poezia epigonică eminesciană sau în general pe aceea de inspirație bucolic-metafizică ce începuse să apară la noi. Temele sînt, cum arată G. Călinescu, de tradiție simbolistă: „în poeziile române ale lui Tzara scrise între 1912 și 1913 temele sînt simboliste (provincie, duminici, spitaluri) cu sentimentalismul și voluptatea de mirosuri puternice și de viață rurală. Presimțirea dadaismului e în aceea că, ocolind

[1] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, E.p.l., 1969, pp. 151, 154, 155.
[2] Tristan Tzara, *Primele poeme*, *unu*, 1934.
[3] Tristan Tzara, *Primele poeme*, Cartea românească, 1971, p. 121—122.

raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate surprinzînd conştiinţa" [1].

Se poate spune că, pornind de la teme simboliste ca pretext polemic, poetul şi-a eliberat apoi discursul de aceste forme, dînd naştere unei practici care pune premisele unei critici implicite, de nuanţă dadaistă, a limbajului şi a *modulelor* sale *expresive*. Semnificativ este apoi faptul că, deşi promotor al unei grupări internaţionale, Tristan Tzara este unul dintre acei poeţi care ţine la individualitatea sa, dincolo de orice grupare. În acest sens, merită amintit răspunsul său la invitaţia lui Breton pentru a participa la primul Congres suprarealist, răspuns formulat în termenii cei mai cordiali, dar nelăsînd loc nici unui dubiu în privinţa apărării propriei personalităţi: „Croyez, cher ami, qu'il ne s'agit pas d'un acte d'ordre personnel, ni contre vous ni contre les autres membres du comité, et que j'ai su apprécier votre désir de donner satisfaction à toutes les tendances, ainsi que l'attention que vous m'avez temoignée. Moi je considère que le marasme actuel, résulté du mélange des tendances, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités est plus dangereux que la réaction" [2].

Ceea ce Urmuz realizează în proză, Tzara pune în practică în domeniul poeziei, rupînd convenţiile anterioare în avantajul semnificantului care este astfel eliberat, lăsîndu-l să se manifeste în subiectivitatea poemului. Se poate observa cu uşurinţă că în poeziile amintite, Tristan Tzara nu rupe total cu imaginile liricii tradiţionale, ci dimpotrivă, dialoghează cu ele, polemizează cu nonşalanţă, le problematizează şi le contrazice, păstrîndu-le totuşi active în subtext. Poetul, cum e şi firesc, nu poate face abstracţie totală de toposurile şi imaginile acreditate în memoria sa culturală şi care apar fie ca simple citaţii uşor de recunoscut de către un cititor avizat, fie sînt negate în semnificatul lor anterior şi transformate în toposuri goale de semnificat, pe post de semnificanţi liberi. Oricine va recunoaşte, de pildă, cu uşurinţă această citaţie celebră prezentă în poezia *Vacanţă în provincie*: „Trece pe stradă domnul în negru cu fetiţa / Bucuria cerşetorilor la înserare", care trimite, fie că vrem sau nu, la un personaj din *Mizerabilii* lui Hugo, la imaginea lui Jean Valjean cu Cosette de mînă, care, desprinsă din context, face carieră pe cont propriu şi apare aici în mod cu totul neaşteptat, fără nici o legătură cu trăirile exprimate în poezia respectivă. O primă trăsătură „dadaistă" ar fi deci tocmai desprinderea *toposurilor* din sistemul structurilor tradiţionale, de pe suportul semnificatului lor anterior şi izolarea sau amorsarea lor într-un *colaj* întîmplător. În aceeaşi poezie (*Vacanţă în provincie*) sînt „citate"

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 803.

[2] Tristan Tzara, Presentation par René Lacote et Georges Holdas, Paris, Seghers, Poitiers, 1966.

şi alte „locuri comune" uşor de recunoscut: „Spune-mi, servitoare bătrînă, ce *era odată ca niciodată*, / Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia *cînd o să cînte cucul*" (s.n.) — o formulă de basm şi o credinţă populară (în cîntecul premonitoriu al cucului), asociate într-o nouă ambiguitate semantică şi contrazicînd gradul de aşteptare al cititorului format într-o anumită ambianţă culturală ce este acum negată în datele şi în logica ei.

Privită cu atenţie, poezia acestei perioade a lui Tzara, reprezintă o acută desacralizare şi demistificare termen cu termen a unei serii întregi de elemente aparţinînd poeticii tradiţionale, fie ele de provenienţă biblică, bucolică, romantică, simbolistă etc. Iată o demistificare a „rugii de vecernie" („temă" prezentă şi în poezia lui Arghezi, cu acelaşi sens întors): „Stoarce, Dumnezeu, lămîia lunii / Să se facă simplitatea cerului / Trimite-ne anunţarea minunii / Ca pasărea de cîrpă a luminii / Pentru bucuria sufletului" (*Insomnie*). Ruga vesperală devine aici rugă către zori, iar simbolurile religioase acreditate pentru o astfel de împrejurare sînt premeditat răsturnate: „pasărea de cîrpă a luminii" trimite, în sens inversat la porumbelul duhului sfînt din iconografia creştină, ca simbol al luminii spirituale, miraculoase. Ideea de *miracol* al luminii celeste este schimbată în *simplitate* voită: „Stoarce lămîia lunii... să se facă simplitatea cerului". *Ruga în genunchi* e comparată, prozaic, cu „mulsul vacilor", zborul îngerilor este „înot", deci mişcare pe orizontală, într-un element material, ceea ce îi apropie de condiţia umană. Poezia este o negare (implicită însă, nu explicită) a discursului religios tradiţional. *Insomnia* religioasă din primele strofe (care trimite la ideea de izolare şi meditaţie monahală) se limpezeşte în următoarele, unde poetul vorbeşte clar de „insomnia" voluntară lîngă trupul adormit al iubitei: „Aşa ţi-am apărat mierea cărnii de ţînţari / Şi grădinar cu stropitoare de răcoare eram / Te doream cu întristări de marinar / Am chemat / Luna capul de păpuşă spart" etc., unde o altă temă, tot aşa de „sacră" a poeziei („iubita adormită") este demistificată şi ea fără enfemisme. Decorul romantic al iubirii este ridiculizat şi transformat la modul grotesc: „luna capul de păpuşă spart", „ferestrele deschise ale unui spital", „personaje lustruite de porţelan", „Hamleţi tremurînd pentru un scîrţîit de poartă", „rufele atîrnate pe o frînghie" etc. toate acestea alcătuind o ambianţă teatrală şi artificială înjghebată parcă din piesele unei lumi „suprareale", ca acelea din pictura metafizică a lui De Chirico. Hamlet, simbolul misterului metafizic din teatrul shakespearian devine, la plural (deci transformat în substantiv comun) „Hamleţi tremurînd". Aluzia la acest personaj livresc, ca şi la amintitele „personaje lustruite de porţelan" este pentru noi un clar indiciu că ireverenţa poetului este îndreptată mai ales asupra imaginilor prăfuite ale iubirii aflate în arsenalul literaturii de prestigiu. Iubita este „pîine", „lapte", „miere", aluzii la pîinea eucaristică şi la imaginea biblică a ţării de „lapte şi miere", dar coborîte din tradiţia sacră în cea pro-

zaică („ţi-am apărat mierea cărnii de ţînţari“ ; „eram cerşetor, tu pîine caldă“ ; „strachina cu lapte în răsărit“). Profanarea elementelor sacre ale poeziei înseamnă implicit şi păstrarea lor simultan cu ruptura de context, rechemarea întregii lor istorii semantice care este obligată să abdice ad-hoc şi să împrumute alte contexte, neaşteptate. Cuvîntul este obligat încă de pe acum, din prima fază a lirismului tzarian să-şi renege istoria codificată de tradiţie, să se lepede de ea spontan şi să accepte presiuni semnice neaşteptate. Comparaţiile sînt făcute într-o logică prozaică, bufonă, fără efecte estetice în tradiţia temei : „ţi-e legat părul ca la căţei“ sau : „ţi-e trupul întins ca pielea de mănuşă“. Respectivele comparaţii sînt logice, chiar foarte „realiste“, dar nu sînt, cum spuneam, în tradiţia „temei“ (aici chipul iubitei), care ar cere cu totul alte analogii şi asociaţii sintagmatice. Chiar şi această nouă logică (a prozaizării voite a temei) nu este păstrată, ci este ruptă de la un vers la altul ; se sare de la un semnificant la altul, fără scrupule de coerenţă, orice semnificant fiind *liber* să apară în poezie la simplul *apel* spontan al asociaţiei non-analogice : „Dormi lîngă mine ca un strat de flori / Eşti tăcerea dunelor submarine / Visează întîlniri ascunse cu scafandri / Mări pătrunse de balene pentru iubire / Şi peştişori mărunţi circulînd în formă de scrisori“. Sub tirul atîtor semnificanţi întîmplători („Strat de flori“, „dune submarine“ etc.) semnificatul (iubita) se pulverizează, lăsînd locul unor imagini fortuite cu drept egal de existenţă. Ironizarea întregului *repertoriu* de teme poetice este făcută cu minuţioasă metodă ; din vechi toposuri, „sfinte“ pentru o anumită contextualitate culturală se reţin doar elementele recurente, deplasîndu-se accentul în mod radical în ceea ce priveşte unghiul de receptare. Peisajul poetic este altfel prizat. Optica citadină transformă convenţiile propuse de poetica bucolică de tip tradiţionalist : o dezagregare a imaginii paradisiace se resimte mai ales la nivelul sensibilităţii lexicale. O zi „la ţară“ nu mai are nimic idilic şi reconfortant ca recuzită de mişcare, ci totul devine brusc *scandalos*, gesturile poetice scandalizează stimulii vizuali şi auditivi în direcţia comportamentului avangardist : „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele, / Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie / O să facem baie lîngă roata morii / Să ne întindem la soare fără sfială / Şi-or să ne fure hainele şi-o să ne latre cîinele...“ Atitudinea poetului faţă de obiectul (consacrat bucolic) al poeziei s-a schimbat ; este vorba acum de o atitudine „realistă“, „fără sfială“ ce „priveşte“ direct, fără lentile convenţionale, în peisajul rural şi vede firesc „servitorii ce stau de vorbă în pragul grajdului“, ca şi faptul că „au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor“. De la această perspectivă demistificatoare pînă la aceea din *Georgicele* unui tînăr poet ca Mircea Cărtărescu, de exemplu, distanţa de *situare* nu este decît o chestiune de nuanţă. Ironia va fi înlocuită de umor : „aşezat la bodegă în faţa / televizorului ţăranul de cîmp / zice că Kempes e cel mai

bun fotbalist din lume“ [1]. Citatul de mai sus demonstrează că după avangardişti priza la real s-a schimbat şi nu se mai poate scrie poezie „rurală“ sau „citadină“ aşa cum se scria înainte de reforma lor.

Am insistat pe cîteva elemente concrete ale textului pentru a arăta cum Tzara *contribuie substanţial încă din primele poezii la dinamitarea progresivă a convenţiilor literare*, iar meritul său iese şi mai mult în evidenţă dacă vom ţine cont că reformele altor poeţi, încă mai radicale, se înscriu *după* şi nu înaintea sa. De la „îndrăznelile“ puse mai sus şi pînă la eliberarea totală a semnificantului în faza „dadaistă“ nu mai e decît un pas. Semnificantul este în esenţă *vid — aceasta este descoperirea pe care o favorizează şi apoi o împinge pînă la ultimele consecinţe experienţa dadaistă*. Însuşi cuvîntul DADA care a dat numele faimoasei mişcări, arată Tzara, „nu înseamnă nimic“ : „Dacă cineva găseşte că e inutil, dacă cineva nu vrea să-şi piardă vremea cu un cuvînt care nu înseamnă nimic... (...) Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfinte : DADA. Cubul şi mama, într-un anumit ţinut din Italia, primesc numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmaţie în ruseşte şi în româneşte DADA. Ziariştii atotştiutori văd în toate astea o artă pentru copii, alţi sfinţi isuşi se numesc copii ai luminii, reîntoarcerea la un primitivism uscat şi zgomotos, zgomotos şi monoton. Nu este cu putinţă să construieşti sensibilitatea pe un cuvînt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecţiune, stagnantă idee a unei mlaştini aurite, relativ produs uman.“ [2]

Cum cuvîntul nu are o etimologie unică şi deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să refere către real. Fiind în esenţă un semn *vid*, el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exhibat, asociat la întîmplare şi abia din hazardul asociaţiilor şi combinaţiilor, el poate ieşi îmbogăţit pe neaşteptate. Orice etimologie doctă aplicată la cuvînt este rezultatul unui sistem, al unei construcţii umane, deci în esenţă artificiale. Polisemia cuvîntului în mulţimea limbilor naturale în care îl găsim grupează sensuri care nu au nimic în comun. Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puţin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilităţii imediate, şi tocmai de aici rezultă maxima libertate a subiectului creator ca şi a materialului lingvistic. De aici vor rezulta imperativele unei estetici noi, şi anume : „spontaneitatea dadaistă“, „dezgustul“ dadaist, întîlnirea contrariilor, dezordinea, distrugerea, carambolul etc. Pînă la această radicală ruptură a tuturor convenţiilor, ruptură care e posibilă numai într-un manifest teoretic şi nu şi în practica poetică, Tristan Tzara sugerează doar drumul nou întrevăzut pentru poezie, efectuînd încă din primele poeme un act de scriitură care este totodată şi o lectură nouă a vechilor toposuri poetice.

---

[1] Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii*, Cartea rom., 1980, p. 83.
[2] Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, ilustrată de F. Picabia, Paris, 1924.

3. *Modernism, avangardism, experimentalism.*

Deşi spiritul avangardist românesc a impulsionat avangardismul internaţional, aproape în toate domeniile artei (Brâncuşi în sculptură, Tristan Tzara în poezie, Victor Brauner în pictură, Eugen Ionescu în teatru), avangarda literară românească, după cum s-a văzut, nu e un curent omogen, care să se manifeste într-o singură direcţie (fie ea futuristă, dadaistă, constructivistă, expresionistă, suprarealistă etc.), ci un amalgam de curente, sintetizate bine în formula *integralismului*, formulă perfect adaptată spre a-i ilustra esenţa. De aceea influenţele externe (Marinetti, Breton) sînt mereu substituite cu modele autohtone (Urmuz, Brâncuşi, Arghezi, Barbu) într-o dialectică tipică pentru spiritul culturii române care dovedeşte pondere şi echilibru, asimilînd şi sintetizînd tendinţele cele mai disjuncte.

Dacă acceptăm diferenţierea lui Angelo Guglielmi dintre sfera avangardismului şi aceea a experimentalismului, una reprezentînd exclusiv negaţia şi ruptura, iar cealaltă descoperirea căilor de instituire a noului la nivelul expresiei, putem să observăm că *majoritatea reprezentanţilor avangardismului românesc sînt preocupaţi mai mult de înnoirea posibilităţilor expresive, înclinînd mai degrabă spre experimentalism.* Nu altceva au făcut Urmuz şi Tzara, cum am încercat să sugerăm mai înainte. Astfel se poate afirma că avangardismul românesc a fost asimilat tendinţelor moderniste şi rolul său, în loc să fie unul contestatar, inhibitor, a fost mai ales unul *integralist*, în spiritul unui sistem cultural sintetizator. Forţele noului nu se manifestă în mod distructiv şi nihilist, ci *colaborează* cu tradiţia într-un sistem comunicant de perpetuu echilibru. Poate fi aceasta una din explicaţiile care să justifice imposibilitatea artiştilor extremişti de a găsi aici un teren favorabil lucrării lor.

Cu rare excepţii, toţi poeţii importanţi dintre cele două războaie (Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia) introduc în scriitura lor formele poetice moderne, astfel că avangardiştii români, în loc să *polemizeze* cu aceştia îi consideră posibile *modele* (cum este cazul lui Ion Barbu pentru gruparea de la *Contimporanul* şi al lui Arghezi pentru *Integral).* Nu se poate vorbi deci de exclusivism, ci de o *coexistenţă* a modalităţilor poetice. Aşa se şi explică de ce inovaţiile, chiar în sînul avangardei, nu ajungeau niciodată la forme extremiste şi anarhice, apărînd ca forme de expresie experimentale fireşti. Un *spirit modernist tutelar* a reglat totdeauna forţele poetice din epoca interbelică îndreptîndu-le spre ceea ce era esenţial. Astfel, Lucian Blaga interceptează la timp *expresionismul* şi după o primă etapă expresionistă în care schimbă radical formele de expresie de tip tradiţionalist, instaurînd structura poeziei moderne, trece la un discurs metafizic altoit pe pilaştrii tradiţiei folclorice; Tudor Arghezi reuşeşte să-şi găsească o formulă proprie, *arghezianismul,* — aptă de a deveni un model pentru integralişti, dar nu înainte de a asimila bine lecţia lui Urmuz, pe care dealtfel îl descoperă şi-l lansează în presă; Bacovia va

transforma unele aspecte ale simbolismului într-un discurs de *anticipaţie existenţialistă*, fiind poetul cu cea mai acută priză la generaţiile tinere, iar Ion Barbu, colaborator la *Contimporanul,* va transgresa poetica românească de tip mallarméan în teorie şi practică, intuind frisonul *textualist* mai devreme cu trei decenii şi punînd capăt astfel unui obsedant complex de inferioritate în ceea ce priveşte sincronizarea expresiei poetice româneşti. Faptul că reala sa contribuţie nu va fi receptată imediat nu este important decît în măsura în care demonstrează că orizontul aşteptării receptorului a fost mereu în urma actului poetic. Situaţia este identică în ceea ce priveşte receptarea şi promovarea avangardismului şi experimentalismului.

E paradoxal că un teoretician vehement al avangardismului, cum a fost ION VINEA în *Manifestul către tinerime* din 1924, nu renunţă definitiv, în poeziile publicate în volum (e drept, abia în 1964 !) nici la rimă (ca procedeu vetust, „academic") şi nici la sistemul metaforizant tradiţional. Vinea, odată trecută furia avangardistă a tinereţii, va vrea să rămînă doar poet modernist. Textele tipărite în reviste au însă un aer de noutate şocantă, mai ales cînd se experimentează, ca în această poezie cvasi-concretistă, intitulată *Eleonora,* apărută ca posibil model la rubrica *Antologie* în revista *Unu,* nr. 2, mai 1928 :

„Tu   o
Tu
Ah tu   Ah tu
TUUUUUUU
Ah — tu   Ah
TUUUUUUUU
Ah-tu ah — tu ah — tu ah-tu ah
Tu Ah Tu Ah TUUUU
Ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah
ah-ha-ah-ha-ah-haah-ha-ah
ah-Ha ah-Ha ah-Ha ah-Ha A H
a — a — *Ah Ha*
a a a a a a H
TUUUUuuuu
E E L E e oo noo ra"

Desigur că Ion Vinea încearcă să reformeze sintaxa poetică obosită, dar totul e în limitele verosimilului, cum se întîmplă şi în poemele lui Tristan Tzara publicate în revistele româneşti înainte de plecarea sa la Zürich. Există o anumită distanţare şi detaşare chiar în poeziile scrise la 18 ani, ca indicii clare că poetul experimentează posibilităţi noi de expresie, aventurîndu-se circumspect, ca în această *Din umbră*, datată de Vinea 1913, unde

„liniştea se taie-n plopi şi-n vilele ascuţite, — / sîngele pe ţigle se cojeşte". Metafora se croieşte altfel printr-un impact dur cu realul, dincolo de artificiul convenţiilor simboliste. Dar Vinea scrie la început o poezie decis avangardistă prin introducerea versului liber, violentarea sintaxei poetice, torpilarea lexicului tradiţionalist prin folosirea unor elemente argotice, a oralismelor şi a citatelor în alte limbi. O nouă sensibilitate, citadină, nu doar ca poză simbolistă, impune imagini de un prozaism căutat şi o luare în răspăr a tot ceea ce e perimat. S-a schimbat scriitura, ca şi recuzita retorică; un peisaj structurat stereotip la poeţii anteriori, e altfel văzut: „A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie; pîntecul ei valea mată şi rotundă, în bruma dealurilor: femeie goală între perne moi". Aceste notaţii verticale ce fragmentează discursul eliminînd orice convenţie cunoscută în raporturile de construire a figurilor retorice nu se mai sprijină pe tradiţia anterioară, nu au un corespondent în scriitura de dinainte; la fel, articularea limbajului care într-un context sau altul se referă la nişte toposuri consacrate deja ca descrieri de natură, de exemplu, capătă alte conotaţii, complet noi faţă de metoda tradiţionalistă de a *pacta cu realul*. Vinea spune abrupt: „Căci gospodăriile cerului s-au închis, sfinţii şi-au lepădat / pe nori nestinse pipele şi s-au culcat cu nevestele / Căci turme biblice şi plictisite urcă, urcă, urcă, urcă, pe / cărare şi pocnesc printre bice, hăis-cea şi vorbe murdare" sau: „iată-un popă negru călăreşte cu picioarele în / şosea iată depărtarea muge şi s-aşterne pe o cireadă / iată vîntul se înhamă cu tălăngi moştenite din tată în fiu / iată...", ceea ce e cu totul altceva decît peisajul rustic coşbucian, de pildă: „Care cu poveri de muncă / Vin încet şi scîrţîind, / Vitele s-aud mugind, / Iar flăcăii vin pe luncă / Hăulind". Punînd alături cele două texte ce tratează acelaşi „peisaj", dintr-o dată se observă că *scriitura avangardistă s-a pliat către real, abandonînd gesticulaţia romanţioasă de tipologie sămănătoristă*. Priza la real este atît de violentă, încît şochează espectativa receptorului care nu sconta o mutaţie aşa de bruscă, şi de aici ezitarea acestuia de a valida esteticeşte produsul avangardist. (Această ezitare mai continuă încă şi astăzi, fiind caracteristică unei critici universitare, în general plină de pudori moştenite şi refractară din aplomb de castă la orice înnoire lipsită de ştaiful politeţii. Această critică aşteaptă numai „capodopere" şi „poeţi mari".) Prozaismul căutat în tratarea unor convenţii răsuflate va fi preluat mult mai tîrziu de poeţii ultimei promoţii ce confirmă filonul avangardist. În *Soliloc*, discursul se transformă într-un monolog sec ce se autoconstruieşte pe măsură ce poetul *rememorează* destinul marilor oameni, ironizînd discursul ce s-a construit în legătură cu ei; abordarea frustă şi autoimplicarea directă („Desigur Vineo...") dau nota „realistă" a scriiturii de orientare avangardistă. Într-un poem ca *Stelele*, prin ricoşeu la toposul consacrat de o tradiţie metaforizantă, Vinea schimbă *materia* de referinţă; tot ceea ce ar fi trebuit să exalte şi să tresalte

metafizic se împotmoleşte în concretul prozaic: „Iubita mea cu nervii negri / gura închisă şi dură / părul de fier încordat pe creştet, / ce vedenii sapi în perne cu fruntea / ce durere sugrumi crispînd mîinile pe sîni / ce filtru îţi îneacă sufletul? / Sufletul tău e un porumbar în care au intrat corbii, / ...". Modul de a construi imaginile şi de a tăia discursul al acestui Vinea de început este fără îndoială, dacă nu total avangardist, în orice caz, de o surprinzătoare modernitate; tot ce era accesoriu ca figurare convenţională în poezia ce se scria pînă la el a dispărut. Vinea scrie şi el cu metafore, dar cu altfel de metafore, întrucît s-a schimbat apercepţia dintre real şi obiectul poeziei: „Tu vezi acum apusul pînă în fund / unde mărăcinişul roşu / macină miresmele". Această tăietură nouă a discursului este de o relevanţă stilistică nemaiîntîlnită, dacă avem în vedere faptul că acest mod poetic este contemporan cu acela al lui Octavian Goga, de exemplu. Se pare că Vinea experimentează toate modalităţile poetice în funcţie de orientarea revistei la care publica: în perspectiva volumului editat atît de tîrziu (*Ora fîntînilor*, 1964) aceste încercări sînt nişte performanţe rămase oarecum stinghere. „Emmy Henings a scris: «fata pescarului din Batavia», / pe vreme de război simplă veste de la prietenii mei din Sviţera, / dată 915, Zürich, cabaret Voltaire." — iată cum receptează în această „încercare de poem", intitulată *Dicteu* recuzita dadaistă, încercînd să ghicească pulsul poeziei dadaiste în organizarea sub formă de *collage* a materialului. Ceea ce-l trădează însă, este dîra fină a unei sensibilităţi nostalgice care nu reuşeşte să se şteargă, oricîte eforturi face poetul. Intuind tentativa poemului de a-şi căuta forma de expresie în alt limbaj, Vinea schimbă codul limbii române cu codul limbii franceze, anticipînd şi aici pe Voronca, Fundoianu, Trost, Paul Păun, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu şi Gellu Naum. Ion Vinea a parcurs şi registrele ironiei, umorului şi sarcasmului, ca modalităţi de exteriorizare şi obiectivare a eului poetic. Statutul insului modern, stressat între atîtea ipostaze posibile din care poeţii promoţiei '80 vor face un motiv recurent este deja schiţat într-o manieră autopersiflantă în *Adam*: „Călătoresc pe asfalt kilometri întregi / şi zac prin sălile de aşteptare. / Surîd cu zîmbetul de taină al putanelor, / torn reverenţe-n gol ca doamnele de la curte / şi ştiu să bat mătănii ca la Sfîntul Munte, la nevoie. / Ştiu mînui ciocanul şi condeiul deopotrivă, / sînt cu spinarea salahor şi Atlas, om-sandviş şi gazetar, / telepat şi economist, figurant şi regizor, / poliglot ca un portar de hotel, harap-alb ţopăind pe tălpi, /şi ştiu pe de rost *Capitalul*". Şarja devine sarcastică în *Reclamă*: „Aici, aici, / unde cumpără Lily Popovici, / sună-ţi anii în valută forte, / pipăie meridianul Bucureşti—Paris", unde surprinde actualitatea notaţiei. Avangardismul ca *stare de spirit* este un joc ale cărui reguli impun ca tehnică permanentă alertivitatea sportivă a metamorfozelor, înainte ca noua regulă inventată să fi devenit veche, într-un cuvînt, înainte să se fi uscat cerneala cu care s-a scris ultimul

semn. Ion Vinea are clară conştiinţa acestei *deplasări* turmentate a programelor noi, atunci cînd publică un text cu tentă polemică împotriva lui Marinetti cu a sa teorie („parole in libertà") ca şi în general împotriva tehnicilor „autodidacte" ale avangardiştilor ce reprezintă doar o „révolution de lexique" pe cînd poetul vrea o „révolution de la sensibilité". Textul acesta, intitulat *Vorbe goale* este foarte actual pentru că sintetizează succint poetica avangardistă aleatorie: „Metro, metronom, mecanic, constructiv: nickel, / expres, radium, telefon, T.F.F. cablu, / ascensor, termometru, bitum, calcul / integral, vermout, viteză, paşaport, / radiator, arc voltaic, pneumatic, motor, / alcool, turbină etc. / — l'opinion courante est que rien qu'en / employant un vocabulaire de contre / maître d'usine, en quise de parole en / liberté, on devient pour cela, poète / moderne... / C'est une révolution de lexique / C'est une conception de garçon — coiffeur autodidacte. / A quand la révolution de la sensibilité, la vraie? *(Punct,* 1925).

Este paradoxal faptul că G. Călinescu include pe ILARIE VORONCA în monumentala sa *Istorie* la capitolul *Tradiţionaliştii*, luînd probabil ca punct de plecare în analiză pentru această situare estetică şi tipologică, volumul *Restrişti* (1923), absolut nesemnificativ pentru evoluţia personalităţii poetului. E posibil ca această lipsă de aderenţă să *se înscrie în acea tendinţă mai generală a criticii româneşti de ieri şi de azi de a eluda componenta avangardistă, ca factor activ de avansare culturală.* Eticheta sub care înregistrează Călinescu contribuţia lui Voronca vine însă din neînţelegerea criticului, o neînţelegere funciară a „substanţei" avangardismului; criticul reduce totul la aspectul exterior: „E futurist, dadaist, suprarealist? Toate şi niciuna. Lipsa copulaţiei obişnuite între cuvinte, a ortografiei, şi arhitectura babilonică a paginii aparţin futurismului. Împerecherea întîmplătoare a imaginilor (scoaterea din pălărie) este a dadaismului. Iar pretenţia de ocultism aparţine suprarealismului. Dar nici ortografia nu-i aşa de total absentă ca să vorbim de futurism, nici asociaţia reprezentărilor nu e lipsită de oarecare gînd şi nici gîndul nu-i aşa de inefabil ca să ne aflăm în faţa unui hermetism, profesat la noi cu consecvenţă numai de Ion Barbu." [1] E de observat că G. Călinescu ia la propriu doar fronda nesemnificativă, gesturile zgomotoase ce au însoţit mişcarea literară cu resorturi mult mai profunde, ce ţinteau să schimbe nu doar „ortografia" discursului poetic ci chiar discursul însuşi, în datele lui fundamentale (semnificatul şi semnificantul). Pentru el „poezia lui Ilarie Voronca este un impresionism ordonat în punctul iniţial, dar sfărîmat cu voinţă prin procedee tipografice şi metaforism exagerat pînă la deplina, uneori, anulare a oricărui sens şi a oricărei emoţii". Criticul va cădea în gre-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941, p. 782.

şeala de a aplica poeziei o logică ce aparţine comunicării ne-literare, mirîndu-se, în acelaşi mod cu Maiorescu care exclama ironic: „Închipuiţi-vă o buză pe care joacă coruri de nimfe!". Criteriile lui Călinescu n-au evoluat prea mult faţă de preceptele maioresciene, din moment ce criticul face asemenea consideraţii: „Ilarie Voronca duce abuzul de metaforism pînă la compararea unei imagini cu altă imagine sau pînă la caricaturizarea universului. Fiindcă gingiile sînt albe şi dimineaţa scoate stelele, nu se poate spune fără ridicul *gingiile zăpezii* şi *dimineaţa-cleşte*, şi nici *oglinzile sparte în buzunarul unui amurg* sau *gîfîitul de trudă al legumei*, fiindcă aceste expresii trivializează lumea fizică, antropomorfizînd-o". [1] (Aici, credem că i se poate aplica fără ezitare un complement pe care el i l-a aplicat lui Maiorescu: „Ce gîndire plată! Pe acest principiu al conformităţii cu realitatea, în baza legilor fizice, nici o poezie nu mai e posibilă" [2].) Optica esteticii călinesciene care se opreşte la croceanism, nu admite evoluţia conceptului de poezie dincolo de „sens şi emoţie", luînd încă în consideraţie „falsa absconsitate" şi alarmîndu-se de „antropomorfizarea" imaginii poetice. Dar punctul de vedere metafizic crocean a fost depăşit şi formaţia călinesciană fixată la acest nivel nu mai corespunde concepţiei moderne şi actuale despre poezie ca act semiotic şi semiozic.

Ilarie Voronca reprezintă o personalitate originală şi complexă în cadrul primei avangarde; el, cu toate sinuozităţile manifestărilor sale, exemplifică perfect fie aspectul tipic avangardist, fie pe acela experimentalist, în accepţia pe care i-am dat-o mai înainte. Prin fervoarea lansării de programe şi reviste, Voronca este promotorul principal al manifestelor avangardiste de la *75 HP*, unde inventează împreună cu Victor Brauner „pictopoezia", de la *Punct* unde inventează termenul „sintetism" şi, mai ales, de la *Integral*, unde polemizează cu toate „ismele", trasînd direcţia „integralistă" în acord cu o orientare modernistă sintetizatoare. După Urmuz, Tristan Tzara şi Ion Vinea, ca factori reformatori incipienţi, Ilarie Voronca *schimbă în mod esenţial modul de a gîndi şi a face poezia*, schimbare definitivă ce deschide o breşă istorică în sistemul codificant al poeziei române; aşa se şi explică şarja polemică şi chiar pamfletară ce i-o aplică G. Călinescu. Marele critic simte dincotro vine pericolul real pentru o anumită mentalitate conservatoristă, *instituţionalizată*, pe care el însuşi o reprezintă şi atunci îşi ia măsurile de rigoare persiflînd şi bagatelizînd germenii noului. În orice caz, se poate spune că *acţiunea* sa premeditat negatoare a avut efectul scontat, cel puţin pînă în momentul de faţă.

Reforma poetică introdusă de Ilarie Voronca trebuie apreciată în strînsă legătură cu concepţia sa despre statutul *semnului lingvistic* în poezie, concepţie

[1] *Idem*, p. 783.
[2] *Idem*, p. 356.

articulată mult mai actual decît se poate bănui la prima vedere; teoreticianul unei „gramatici" a poeziei, altfel decît aceea maioresciană, îndrăznește să afirme că: „Substanța poeziei noi a rămas aceeași. Observarea ei e însă cu totul alta: științifică, nu ca precizie, ci ca sistem: organică, *obiectivă*" [1]. Poezia a devenit un «idio-lect» [2] autarhic, cu un sistem autonom de «referințe» ce scapă considerărilor subiective ale criticului crocean, tocmai datorită acestei *obiectivități* sistematice. În momentul în care ea începe să se refere la sine, nu se mai lasă cercetată decît după legile și regulile pe care și le stabilește singură, independentă de metodele critice. Numai astfel „cuvîntul în literatură, ca și culoarea sau linia în pictură, are un *rost abstract,* mai presus de înțelesul gramatical sau logic. Există o *chimie a cuvintelor* cu interesante rezultate ale acțiunilor dintre ele. *Verbul, întrebuințat pur,* asemeni materialelor din construcțiile plastice, capătă o semnificație neînregistrată de dicționar" (s.n.) [3]. Călinescu trage concluzia de aici că poetul teoretizează absența unui „sens liric", ceea ce nu-i tocmai exact întrucît funcțiunea poetică a limbii nu se reduce la „sens", sau la acel „sens" imediat deductibil. „Cuvîntul trăiește indiferent de sens — spune Voronca —, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin, înaintea formelor îmbrăcate în comerț" [4]. Este clar că aici Voronca se referă la o necesară delimitare în separarea „materialului" lingvistic, investit cu funcție poetică, de funcția lui de comunicare obișnuită („comercializarea"), de mesajul semantic cel mai la îndemînă. Se știe că inclus într-un text poetic, „cuvîntul" („materialul" poeziei) dă naștere la un sistem special de relații intertextuale și semantice, al cărui mesaj este poezia însăși. În poezie tot materialul „semnifică", de aceea „artistul adevărat *creează direct, fără simbol,* în pămînt, lemn sau verb, organisme vii" iar *„cuvintele obțin astfel propriul lor sens,* boxînd sau îmbrățișîndu-se între ele" [5]. (s.n.) Numai procesul textualizării transformă o grămadă de semnificați și semnificanți (semnele literare) într-un sistem coerent ce poate fi decodat apoi în semnificația lui globală care nu depinde de cutare sau cutare „sens" dat cuvintelor, luate separat. În cadrul textului poetic, „sensurile" parțiale se metamorfozează într-un hipersemantism instituit de autonomia limbajului poetic.

Sensul noțional sau sensul curent, ba chiar și istoria cuvîntului — numită aici „anecdota cuvintelor", sînt aruncate peste bord, iar cuvîntul este provocat nu să „reprezinte", ca în estetica clasică, ci *să se autoreprezinte ca material autarhic.* Dacă Maiorescu făcea apel la etimologia cuvintelor pentru

[1] *Cicatrizări. Poezia nouă, Integral,* I, 4, iunie 1925.
[2] Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria,* Milano, Bompiani 1976, p. 83.
[3] *Gramatică, Punct,* I, 6—7, 1924.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*

a demonstra că la origine ele deșteptau imagini mult mai sensibile decît astăzi (vezi discuția în legătură cu cuvîntul „eminent"), deci era interesat de *diacronia* acestora, Voronca se referă la *sincronia* cuvintelor, pentru a arăta că, în limbi diferite, cuvintele ce exprimă aceeași noțiune nu sînt niciodată echivalente: „Aceleași noțiuni în diferite limbi se schimbă mereu. Pentru mulți: *drum, chemin, weg, cammino* înseamnă același lucru. Inexact. *Chemin* e cu totul altceva decît *drum* sau *cammino,* pentru că și drumul de la noi e cu totul altfel decît drumul din Italia, și acesta altfel decît cel din Franța". Ceea ce Voronca respinge ca fiind „comercializarea cuvintelor" ar fi investirea lor cu același sens, adică atribuirea aceleiași valori, după binecunoscuta formulă „cuvintele sînt ca banii" a lui Simion Ștefan. Nici un semnificant nu este egal cu altul, fiecare se bucură de o existență proprie și deci toate vor avea aceleași drepturi de existență, privite în condiția lor „materială". Pentru Maiorescu, cuvintele nu aveau același statut, de unde necesitatea subliniată de critic de a se folosi în poezie artificii bine determinate pentru „plasticizarea" lor. Pentru Voronca se înțelege că orice cuvînt este în esență plastic, din moment ce el este un „material". Poetul avangardist nu va mai fi interesat nici de sensul *denotativ,* nici de cel *conotativ* al cuvîntului, ci de ieșirea totală a creatorului din cadrele înguste ale „gramaticii" și acreditarea așa-ziselor „greșeli de gramatică": „Creatorul nou a sfărîmat deci și regulele cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut și o construcție nouă. Și cît de admirabile imagini rezultă uneori dintr-o greșeală gramaticală" [1]. Cuvîntul împrospătat, luat singur, în afara sintaxei și a dicționarului, se înțelege de aici, va trebui să recheme nu un sens ci doar o „sensibilitate", cum se exprimă Voronca; adică va fi un „cuvînt-senzație", dacă se poate spune astfel, avînd prospețimea materialului sonor ancorat în imediat: „Fiecare cuvînt în sine înseamnă, mai prețios decît înțelesul lui, *sensibilitatea* și *sonoritatea* epocei. De aceea spuneam că sunt intraductibile cuvintele și de aceea o poezie în care versul întîi ar fi: *fumatul e interzis* și al doilea *rauchen verboten,* nu înseamnă o repetire, ci două versuri perfect distincte" [2] (s.n.). Intraductibilitatea cuvintelor înseamnă în esență absența sensului; prin urmare poezia nu va fi alcătuită din sensuri, ci din cuvinte, din materialul brut al acestora, proaspăt ca piatra, lemnul, metalul.

Dacă ar fi să parafrazăm celebra formulare a lui Barthes, „le plaisir du texte" [3], am putea spune că la avangardiști arta ca atare își devine propriul principiu de „plăcere". Prin faptul de a fi fost folosită în trecut exclusiv ca „instrument de plăcere" pentru *altul,* în speță pentru cititor sau

[1] *Gramatică, Punct,* 3, 6—7, 1924.
[2] *Ibidem.*
[3] Roland Barthes, *Le plaisir du texte,* Seuil, Paris, 1973.

spectator, ea devine acum în mod premeditat propriul său izvor de plăcere — de aici sadismul, masochismul, perversiunea textului de avangardă, care îl ia în derîdere pe *receptor* şi se întoarce în formă de bumerang al plăcerii la *emitentul* său. Cînd nu este astfel, ea devine extrem de serioasă, atrăgînd atenţia, ca un semnal de alarmă exasperat, înspre rosturile adevărate, situate în afara plăcerii, ale procesului semnificant. Chestiunea gravă care se pune acum nu este aceea a „emoţiei" ci a resorturilor adînci ale *actului de a scrie*. Artistul avangardist nu mai exprimă ceva exterior sieşi, ci *se exprimă*; el caută să depisteze mecanismul cel mai intim prin care se face trecerea sa în cuvintele devoratoare. Scriitura nu mai poate fi „plăcere" ci încercare tragică mereu reluată de exprimare a realului care se află dincolo de sistemul convenţiilor acceptate pînă în prezent de literatură. Din teama de a nu crea alte convenţii, Voronca experimentează în poezia sa ca un Ulisse joycean naufragiat în oceanul lingvistic. În acest sens, atitudinea faţă de conţinutul ca şi faţă de formele de expresie ale discursului poetic s-a schimbat definitiv. De la simbolismul aparent din *Restrişti* se traversează o fază dadaistă în perioada colaborării la *75 HP*, *Punct*, *Integral* ca să se ajungă la depăşirea avangardismului într-o formulă elevat experimentală; limbajul s-a purificat de prozaisme şocante, sintaxa a renunţat la ruptura programatică, fluxul poemului derulîndu-se în parametrii admişi de autofigurarea firească a textului. Modul *citadin* de sensibilizare a realului implică o *de-nudare a simbolurilor* prin descojirea de „danteluţele" ornante, impuse de retorica anterioară, tinzîndu-se la „obiectivarea" organică a limbajului poetic. Construcţia imaginii, lucrul ce l-a şocat cel mai mult pe Călinescu, care vorbea de „un cifru de concrete", ancorează discursul într-o zonă a „deşeurilor" lingvistice în sens lacanian, resuscitate ca să menţină trează memoria ereditară a receptorului, obligat să facă un efort abstract de înglobare estetică a elementelor noi, oferite cu brutalitate premeditată.

Desigur că, aşa cum bine observa Călinescu, e greu să decelăm punctele de convergenţă ale unui poet ca B. FUNDOIANU cu avangardismul propriu-zis. Incluzîndu-l şi pe acesta la „tradiţionalişti", criticul face o observaţie fundamentală („În realitate tradiţionalismul reprezintă o formă de modernism") fără a explica însă prea clar această afirmaţie. Fundoianu scrie o poezie originală, schiţînd nişte „privelişti" imaginare, aparent bucolice dar caligrafiind în realitate diagrama interioară a unor cîmpuri tensionale specifice sensibilităţii expresioniste; expresionismul ca stare de spirit a amplificat parametrii *vizionari* ai apercepţiei poetice transgresînd realul într-o topografie explozivă. Cînd făcea observaţia citată mai sus, Călinescu explica în mod just diferenţa dintre Fundoianu şi „poezia veche": „Nu numai că poezia veche nu cultiva în bucolica ei vacile şi provincia, dar ea privea cîmpul prin conceptul

de natură, percepîndu-l prin tablouri"[1]. Între „tabloul de natură" al lui Coşbuc, să zicem, şi „viziunea" lui Fundoianu există o diferenţă fundamentală de *sensibilitate* poetică: unul *descrie* natura, iar altul *o interpretează*; unul *locuieşte* această natură (pentru el reală) iar celălalt îşi *inventează* una imaginară. În *Cîteva cuvinte pădureţe*, preambulul „teoretic" la *Privelişti*, Fundoianu susţine că „nimic din ceea ce constituie *materia primă* (s.a.) a acestui lirism, nu mai exista în realitate. Poetul privea curgînd de după geamuri armatele cenuşii şi tobele bătînd a moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventa* (s.a.), astăzi privelişti de arătură, mîine exaltarea mistică a morţii în pîne. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că *descripţia lui nu avea un model real* (s.n.), ci năştea din negura minţii, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanţe, de sîrmă ghimpată, de tancuri. *Natura în poemele lui, apărea ridicată la o potenţă mai mare ca imaginea ei normală...*"[2]. Natura bucolică din pastelul lui Coşbuc este croită exterior după un model clasicizant, pe cînd la Fundoianu „peisajul" se *interiorizează* acut, căci tîrgul său „cuprins de spaimă, muge" la modul expresionist. Călinescu va cataloga pornind de la temele şi imaginile „exterioare" ale acestei poezii, care intră toate în rama „repertoriului" tradiţionalist: *cirezi de boi, dovleci, fîn, vaci, gard, hambare, talangă, greblă, balegă, plug, trifoi, bolovani, lut, baltă, copite, tărîţe, ţărînă, vechil, grîne, cramă, podgorie, pîndar, muge, zaplaz* etc. Faptul că Fundoianu folosea acest repertoriu de coloratură tradiţionalistă într-o *formulă personală* nu contează pentru Călinescu; este cunoscut că, în general, criticul se ocupă, în *Istoria* sa, mai mult de conţinutul poeziei decît de formele de expresie ale acesteia. Ori, dacă s-a schimbat atitudinea faţă de obiectul poeziei, înseamnă că se schimbă şi structura poetică. Dar poezia nu poate renunţa dintr-o dată la anumite tipare prozodice, teme şi motive, chiar dacă obiectivul ei s-a schimbat, întrucît acestea s-au fixat în nişte toposuri care nu se transformă atît de brusc. De aceea, deloc curios, la Fundoianu ca şi la Voronca vom întîlni, tratate altfel, elemente reperabile într-un corpus tradiţionalist de teme, motive şi imagini, dar în nici un caz nu mai poate fi vorba de o poezie tradiţionalistă.

Cu STEPHANE ROLL se poate spune că discursul poetic devine cu adevărat o practică semnificantă; poetul operează conştient în sensul teoretizărilor lui Voronca în primul rînd asupra *materialului verbal* fără a se interesa de aspectul comunicativ al limbajului. Se caută acele „reziduuri" lingvistice care nu au fost codificate încă într-un sistem simbolizant, acele zone

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 780.
[2] B. Fundoianu, *Privelişti*, ed. Cultura naţională, 1930, p. 12.

incodificabile ale limbii unde „realul", luat în sens lacanian, se manifestă ca „diferență" dinamică, ca productivitate poetică maximă.

Mizînd pe procedeul *contiguității semantice,* Roll asociază imprevizibil chiar dacă verbele nu se sudează în „imagini" ci doar își freacă între ele suprafețele scrîșnind sau rămîn aparent indiferente, lăsînd să se întrevadă falii mari, de netrecut precum aisbergurile pe trei sferturi ascunse: „elastici constructivi / plămînii orașelor / vertebre de bronz / mușchi schițe de platină". Faptul că semnele lingvistice se întîlnesc în același poem, ține de constrîngerea discursului care, odată declanșat, le silește să coexiste, presîndu-le fără milă într-un cadru de fier. „Poeticul" este dinamitat în însăși axioma sa și înlocuit cu reacția de laborator, rece, științifică, textualistă. Toată recuzita anterioară este „tradusă" (observația aparține lui Ion Pop) în sintagmele noii epoci tehnicizante pînă la incomunicabilitate. Fiecare cuvînt sau expresie este la Stephane Roll o *insultă* la adresa altui cuvînt presupus în subtext. Nu e numai o simplă *traducere* inofensivă a termenilor poetici în termeni prozaici sau științifici, ci o operație menită să discrediteze cuvîntul chiar în nucleul său, expunîndu-l cu reversul, care este inform, dizgrațios: motivul „ochiului-astru" din poezia romantică devine acum „capitol de astronomie ochiul tău", iar o invocație de tipul „hai în codrul cu verdeață" ajunge „bitte iubirea mea 900 metri peste nivelul mării" care amintesc de Cărtărescu etc. Cauzele și efectele se înlănțuie invers: nu nările absorb mirosul florilor, ci „degetele florilor despletesc în miresme fundele nărilor"; nuferii nu se văd datorită luminii, ci lumina există datorită generozității nuferilor: „pentru mila luminii nuferii întind pomana buzelor". Nota de originalitate a poeziei lui Stephane Roll pare să stea chiar în această cauzalitate întoarsă a efectelor poetice, care educă altfel sensibilitatea modernă. Un fel de lumină izvorîtă dintr-un proiector straniu, dă uneori naștere unor asociații poetice uimitoare, ca acestea: „Trecuți prin umbre musafirii se destramă ușile se topesc în plus / și pianul uitat rîde ca hîrcile la ferestre / ca urechile crinului se cațără rochia rîndunicii / s-asculte pe cavouri pendula morților / cînd sinucisele mirese trec cu lanterne prin heliotropi". Să se observe cu atenție logica surprinzătoare a metaforei din ultimul vers, care poate constitui eșantionul cel mai reprezentativ al acestui poet; nu florile de heliotropi seamănă cu niște mirese sinucise (ceea ce ar fi deja o metaforă nouă), ci „miresele sinucise trec cu lanterne prin heliotropi", sau, dacă vrem, semnificatul înlocuiește cu bună știință, ba chiar cu brutalitate semnificantul, cerîndu-și el însuși dreptul la existență metaforică, fără medierea expresiei figurate. Cuvîntul figurat este repudiat, blamat sau, acolo unde subzistă în text, capătă o valoare subalternă. Cei doi termeni presupuși ai oricărei metafore (termenul comparat și cel cu care se compară, sau acel cuplu „teneur-vehicle") tind să se traverseze reciproc, dînd o nouă ambiguitate a discursului, un fel de

conglomerat de sens. Metafora lui Roll apare astfel întoarsă pe dos ca o mănușă. Astfel de *metafore în raccourci* apar la tot pasul, mai ales în *Poeme în aer liber*: „frumusețe desculță sandala drumului" „poteca ochiului", „un pom prin smerenia frunzelor deschide în sevă porțile fructelor rotunde" etc.; normal, sandala merge pe drum, iar ochiul scrutează poteca — nu drumul are sandale și ochiul potecă; se poate spune că avem de a face mai degrabă cu niște raporturi metonimice instaurate inversat, ceea ce dă o sugestie inedită asupra realității. E o poezie de *viciere* voită a limbajului silit să vorbească într-o logică inversată, aleatorie, aproape în genul incoerenței date de starea de ebrietate (exagerînd, desigur, pentru a ne face o idee clară despre originalitatea acestei poezii). În orice caz, realitatea, ea, apare doar ca un apanaj al simțurilor, ca un fel de defecțiune sublimă a acestora. *În aer liber*, adică într-un spațiu lingvistic neconstrîns de legea gravitației sensurilor, metafora se răstoarnă, ca și cum și-ar avea centrul de greutate în cap: „împușcat în piept aerul îți sîngeră pe gură"; „Și trec peste bălți roțile păsărilor, și trec / aceste trăsuri cu pene din care scoboară fata aerului". Simptomatic, dintr-o astfel de poezie lipsește sentimentul, poezia fiind pastel pur, redus la colajul senzațiilor percepute răsturnat. Dar sentimentul este o realitate psihologică, pe cînd poezia e un fapt de limbaj; un limbaj ce se cercetează pe sine ca posibilitate de expresie nouă.

Prin MIHAIL COSMA (CLAUDE SERNET) care a fost corespondentul literar al revistei *Integral* la Pavia, cunoscîndu-l și fiind bun prieten cu Marinetti, poetica cuvintelor în libertate capătă o variantă insolită ilustrînd nuditatea obiectuală a limbajului: („în amurg sau plus clipe se deschid dreptunghi / ferești identic cărți rîsul coupe-papier cu figuri și flori ca dinți / cînd ori se întorc și gratuit urcînd cum turiști în munți / căci trei tramvaie galbene asemeni un școlar leneș o / teamă cu greșeli"), explorat în sine, dincolo de orice intenționalitate estetică.

În faza avangardistă a creației sale, GEO BOGZA îndreaptă discursul poetic spre *reportajul nud,* consemnînd sec materia faptului divers într-un mod cît se poate de frust; el sparge cu toporul limbajul convențional, supunîndu-l la crude violentări și această agresivitate lingvistică îl individualizează între colegii de la revista *unu* unde este principalul colaborator. Înainte de *unu,* experimentează virtualitățile *Descîntecului* în linia lui Ion Barbu din *Răsturnica,* amestecînd vocabule inventate, fragmente s'ntactice, expresii ambigui, într-o adevărată magie neagră a cuvîntului: „Hau! Hau! Hau! / rota dria dau / simo selvo valen / fată cu păr galben / vermo sisla dur / aici împrejur" etc. Poezia respectă logica descîntecului, care intenționează să alunge boala, văzută ca o dezordine biologică și deci și lingvistică.

Mobilul poetic al lui Geo Bogza, exprimat şi manifest, este „exasperarea creatoare" : „scriu pentru că viaţa mă exasperează" [1]. În manifestele sale, ideile primei avangarde sînt exprimate mai tranşant şi mai limpede, drept care sînt considerate şi astăzi ca definitorii pentru întreaga mişcare. Poetul e împotriva literaturii înţelese ca veleitarism, împotriva prestigiului social pe care l-ar conţine „funcţia" de scriitor, împotriva comercializării avantajelor condeiului, idei care aparţin întregii avangarde. Limbajul său, taxat drept pornografic (în *Poemul-invectivă)* care i-a adus şi un proces rămas faimos, este o „insultă" la adresa convenţiei retorice a poeziei şi a limbii în general, care ascunde la rîndul ei, sub alte ambiguităţi, insulte mult mai grave la adresa individului, a nevoii sale funciare de libertate. *Limbajul-insultă* este împins pînă la forme extremale pentru că, probabil, în concepţia poetului, este singurul ce nu poate fi comercializat. Geo Bogza apare drept un revoltat împotriva convenţiilor de tot felul ale limbii, împotriva tuturor eufemismelor ei, refuzînd „poezia parafrază". Va prefera vorba răspicată, dură, fără false pudori, croindu-şi o poetică „agresivă", reportericească, în acord cu îndemnul lui Paul Sterian din *unu* : „să vie reporterul !" [2]. Realitatea în sine i se pare poetului extraordinară, palpitantă, fără a mai avea nevoie de ambiguitatea poetizării voite. Cea mai simplă realitate poate fi zguduitoare, delirantă, tragică, fără a mai fi nevoie ca ea să fie investită artificial cu false funcţii estetice. De aceea, poetul simte uneori nevoia să-i deconspire cititorului — obişnuit cu „viziunile" poetice fără suport real — că „faptele" descrise sînt autentice, chiar dacă nu par : „pe lîngă biblioteca în care nu e voie să pui mîna / fiindcă la stînga o ciupercă e ca un dirijabil / şi deasupra are loc o naştere cu automobil şi profesori universitari / *(aceasta nu-i delir, ci camera lui Saşa"* ; deci nu o descriere în transă, ci camera obişnuită a confratelui Saşa Pană. Sau : „La dreapta e cufărul de nuiele şi de vis / acolo lucrurile stau îngrămădite ca nucile de pe masă / şi fiecare atîrnă în imaginaţie de un deget mic şi strivit / *(aceasta nu-i imaginaţie, ci realitatea.)"* Dorinţa expresă a lui Geo Bogza este introducerea cu orice preţ a realităţii în literatură, fără convenţii, fără selecţie, mai ales fără „înfrumuseţare", din convingerea că nu există nimic în realitate care să nu fie „senzaţional", adică să nu aibă calibrul marilor viziuni ale literaturii de ficţiune. Din această convingere însă, s-a născut prin recul, în multe din reportajele sale de mai tîrziu, efectul curios de *literaturizare a tot ce există* — cînd, tocmai, aspiraţia autorului era de *dez-literaturizare.* Prin simpla introducere forţată în cadrul literei scrise, orice obiect poate căpăta o aureolă fetişizantă, falsă deci, devenind inautentic chiar din punct de vedere artistic. Se pare că, dintre toate convenţiile literaturii, avangardistul Geo Bogza n-a reuşit s-o respingă tocmai pe cea mai puternică, şi anume literaturizarea însăşi. Insulta lui la adresa literei sacre s-a transformat în elogiu nu întotdeauna justificat şi în bloc la adresa a ceea ce nu era, prin definiţie, literar.

[1] *Exasperarea creatoare, unu,* IV, 33, febr. 1930.
[2] Paul Sterian, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj, unu,* IV, 35, mai 1931.

Este de imaginat că poeziile sale din anii 1931—1933 pornesc, multe, de la ocazii foarte reale, fiind nişte „copii după natură" realizate însă atît de baroc, încît realitatea nudă este greu să se mai cunoască în ele, devenind aproape neinteligibilă. Efectul este în speţă foarte nou şi interesant pentru poezie, în schimb apare indezirabil în reportaj. Dacă ceilalţi confraţi suprarealişti descriau experienţe mediumnice, onirice, halucinatorii etc., Bogza parcurge invers drumul către „suprarealitate" şi foarte salutar în punctul de pornire, cum am subliniat deja, descrie realitatea însăşi, care, prin simpla transpunere în cuvînt devine halucinatorie, mediumnică, delirantă, onirică. Numai că ispita a fost prea mare : poetul a învăţat atît de bine să extragă elementul senzaţional din realitate, încît ea, realitatea, devine total inautentică (citeşte : *literară)* sub pana sa.

E curios, dar VIRGIL GHEORGHIU scria în *unu* o proză densă, eliptică, în care orice cuvînt e o linie sau un unghi ascuţit, trasate cu o riglă precisă în schelăria construcţiei ; textul e alert fără descripţie, preocuparea fiind aceea de a surprinde *realul* pe care îl numeşte direct înainte de a-l descoperi în simbolurile limbii. Scriitura produce volute de o dexteritate periculoasă pentru modalitatea prozei tradiţionale ; sintaxa este inversată iar juxtapunerea elementelor frastice se ghidează după procedeul *suspansului* lingvistic unde un semn îl respinge pe celălalt, acceptîndu-l totuşi în ţesătura forţată a textului care pocneşte ca o chingă strînsă prea tare.

Deşi SAŞA PANĂ va scoate revista *unu* timp de cinci ani, nu va publica nici o poezie pînă la numărul 47, adică cu trei numere înainte de a o suprima, ceea ce poate duce la următoarea supoziţie : poetul nu se „născuse" în momentul cînd decide să tipărească o revistă de poezie, trebuindu-i aproape 50 de numere de exemple „poetice" pînă cînd să deprindă acest meşteşug. În fapt, el este un imitator al comilitonilor săi, pastişînd la marginile suprarealismului în croşete laxe ce nu surprind prin nimic personal. Cel mai interesant lucru rămîn „exerciţiile de vocabular dezlănţuit în libertate" alcătuind cele două capitole din romanul *Alfabet* scrise în colaborare cu Moldov. Experimentările asupra materialului lingvistic surprind ca studiu semantic al procesului enunţării şi al formalizării enunţului.

În textele publicate de DAN FAUR în *unu,* deşi se conservă instituţia rimei ca înveliş securizant al discursului poetic tradiţional, lexicul sfîrîie con-

tinuu agitat de curenți semiosici subterani ce dau o tentă foarte modernă întregului. *Pastoralele* ironizează codul bucolic introducînd o modalitate culturală recentă în figurarea „peisajului".

Cu evidente intenții programatice, MIRON RADU (PARASCHIVESCU) publică tot la *unu* o polemică „schimbare la față a cuvîntului" împotriva „compromisului în artă" stigmatizînd în egală măsură toate *ismele,* dar mai ales ridicîndu-se contra suprarealismului întrucît ar fi „un egocentrism și o revelare a unor personale refulări, de unde caracterul strict de individualism" [1] El solicită pentru „noul cuvînt" „o trăire intensă cerebrală" „între planurile ozonate ale intelectului"; poezia publicată în aceeași perioadă tinde, probabil în consonanță cu programul enunțat, să elimine eul din dorința de obiectivare și abstractizare a poemului: „lama cîntecului acesta acompania pavana / albă marmora în fecioară ovală / caldă alungarea spațiului egală / amprenta unei lacrimi pe afară / pasărea prelungită atenua în formă". Această *impersonalizare* a eului putea fi însă un ecou al poeticei lui Ion Barbu.

Dincolo de „realismul fantastic" [2] de tip kafkian al *Întîmplărilor în irealitatea imediată,* M. BLECHER se propune ca singurul prozator experimental, în accepția actuală, pe care l-a dat literatura noastră de avangardă Extraordinara *trăire interioară* sau onirică a lumii obiective de către narator se repercutează asupra expresiei epice; scriitura se eliberează de servituțile stilurilor narative impuse de cîmpul tematic respectiv, descoperind stilul „diegetic" pur ca formă narantă adecvată.

„Poet adevărat" [3], CONSTANTIN NISIPEANU a achiziționat perfect tehnica mobilă a asocierilor onirice de sorginte suprarealistă dar firescul limbii sale poetice vine din asumarea jocului lingvistic ca posibilitate de înnoire a expresivității și nu ca scop în sine. El *recuperează* cu instinct actual metamorfozele dictatoriale instituite de poeticile moderne.

VIRGIL CARIANOPOL este în contextul betonat, excesiv programatic al avangardei românești, un caz de coloratură și spontană aderență; deși poet al nostalgiilor tradiționaliste are curajul în plachetele debutului să se *abată* de la linia culturală curentă. La fel, un idiolect oral, o spunere în loc de scriere a discursului îi dau o prospețime pe care o au numai poeții dialectali. Există și un avangardism dialectal, căci, după cum se cunoaște, G. Călinescu

---

[1] *Schimbarea la față a cuvîntului, unu,* V, 48, octombrie 1932.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. I, Minerva, 1972, p. 506.
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...,* 1941.

a vorbit despre „Suprarealiștii bucovineni" dar nu a scris un rînd despre Gellu Naum.

Prin VICTOR VALERIU MARTINESCU în spațiul romanesc a pătruns un nou cod; e vorba de *codul ironic și auto-ironic* pînă la bășcălie. Intervenția directă a autorului ca personaj sau ca narator în materia romanului și îngrămădirea unor stiluri foarte diverse în corpul aceleiași scrieri, sînt modalități mai puțin experimentate la noi pînă în momentul apariției cărții intitulate în mod semnificativ *Cocktail* (1943).

Spiritul negativist al lui EUGEN IONESCU de dinainte de plecarea sa în Franța aparține fără îndoială avangardismului. Întemeietorul teatrului absurd va anticipa deja evoluția sa ulterioară încă în scrierile publicate în limba română. În *Elegii pentru ființe mici* se uzează perspectiva automatismului infantil și se obține limbajul absurd deși formele de expresie nu s-au emancipat definitiv de influența contextului literar. La fel, în *Nu* se găsesc toate elementele ce vor configura poetica absurdului. Ionescu posedă prin intuiție, conceperea limbajului ca „langue" la modul saussurian și, ca urmare, înțelege actul scriiturii ca un rezultat al activității combinatorii pe care scriitorul o va exercita asupra unor forme de expresie preexistente: „A face de pildă artă înseamnă a te supune convențiilor prestabilite. A înnoi (deoarece totul se petrece înăuntrul cercului și jucînd asupra veșnic acelorași elemente, materialuri, peisagii) înseamnă nu a sparge, nu a lărgi pentru că atunci nu ai mai face artă; ai depăși, ai rupe sfera noțiunii, ai face artă plus altceva; *a înnoi înseamnă, de fapt, a repartiza altfel elementele*" (s.n.). Arlechinescul și tragicul ca dimensiuni definitorii ale teatrului de mai tîrziu, sînt sugerate de pe acum. Prin contribuția „teoretică" românească a lui Eugen Ionescu, literatura română atinsese o conștiință de sine cu adevărat europeană.

Pe ȘULY (TAȘCU GHEORGHIU), avangarda literară l-a reținut ca autor al unui singur text suprarealist; el devine cazul-limită care, prin tăcerea autoimpusă, confirmă practic autonegația avangardistă. Am adăugat cîteva poeme inedite, înmînate cîndva de șarmantul emul al lui Ion Barbu spre a constata dacă sînt „datate". Îi răspund acum, cu întîrziere, publicîndu-le.

Prin GELLU NAUM suprarealismul românesc depășește veleitarismul promovat în practică și teorie de revista *unu,* ridicîndu-se brusc la o cotă majoră, decisiv originală. O afirmație polemică a lui Laurențiu Ulici susținea că suprarealiștii români „introduc în poezia lor ceea ce francezii respinseseră: lirismul". Prin lirism se înțelege încă o anumită coerență a discursului în direcția „sensului liric" cerut de Călinescu lui Ilarie Voronca. Situarea facțiunii suprarealiste Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun în manifestul *Critica mizeriei* din 1945 exalta „permanentul efort pentru eliberarea expresiei

umane sub toate formele ei“ [1], eliberare ce menţinea neştirbită ideea unei revoluţii totale. Prin această „acţiune“ premeditată, căci Gellu Naum afirmă tranşant că „poezia este o ştiinţă a acţiunii“ [2], lirismul a fost recuperat în zonele neexplorate. Metoda onirică vizează o „infrarealitate“ cum spune Ion Barbu, prin intensificarea halucinatorie a realului, prin forţarea acestuia să se ofere ca un „obiect“ „la fel de real“ ca realitatea visului. Poetul e preocupat să transfere asupra cunoaşterii noua operaţie transformatoare, ca supremă tentativă a poeticului de a-şi apropia teritorii limitrofe; el investighează „mediumnitatea“ [3] cosmotică a elementelor. Această operaţie „spagirică“ pare să prelungească pe aceea deja cunoscută ca aparţinînd romantismului ocult, numai că rezultatele sînt diferite. Misteriosul romantic este contrar operaţiei de transgresare prin care „obiectele depăşesc obişnuita tensiune a realului“ iar „cuvintele nu mai participă la lucruri“ [4]. *Vizionarismul de tip romantic e negat* în favoarea „spaţiului nocturn maldororian“. „A fi vizionar?“ se întreabă poetul, dar „e vorba mai întîi de a înceta să mai fii poet în acest sens al cuvîntului“ [5] Gellu Naum respinge cu violenţă *„literarul* plat şi pompos“ al poeziei care s-a făcut pînă la el şi această exigenţă trebuie înţeleasă nu numai ca o negaţie tipic avangardistă ci şi ca asumarea unei poziţii estetice individualizatoare. Antropomorfizarea discursului în direcţia refuzată de Călinescu duce la achiziţii esenţiale în ceea ce priveşte modalitatea de construcţie a imaginii. Gellu Naum spune, de exemplu, „femeia se tatua pe glesne / lungindu-şi capul de jur înprejur / întinzîndu-l pe pomi prinzîndu-l de case / pînă în dosul călugărului care ştie / Ţigaretele o rup la fugă alunecînd / spre marginea peisagiului unde casa / se plimbă cu mîinile în cap“, inversînd orice logică şi surprinzînd aşteptarea lectorului prin ineditul abordărilor intersintagmatice bazate pe contiguitatea lingvistică. Libertatea de a „silui arborii poemului“ instaurează un „langaj“ eficace, preluat şi de reprezentanţii promoţiilor mai noi. Cînd Gellu Naum scrie „Totuşi cravata nu poate să înghită / pentru că femeia nu plouă / şi nici eu nu plou“ găsim imediat cheia de lectură pentru a-l citi pe Nichita Stănescu; poetul „necuvintelor“ are un precursor constituit de acum în tradiţie, în ceea ce priveşte forţarea limbii şi siluirea sintaxei dincolo de orice limită admisă. Lecţia lui Gellu Naum, aceea a încălcării oricărei logice a poemului, a funcţionat ca un model involuntar, fie şi prin faptul că „direcţia culturală“ pe care o propunea nu a fost primită prea favorabil niciodată. Gellu Naum şi grupul său au dorit să investigheze *teritoriul interstiţial dintre vis şi realitate* pentru

---

[1] *Critica mizeriei*, Bucureşti, 1945, p. 3.
[2] *Castelul orbilor*, Bucureşti, Colecţia suprarealistă, 1946, p. 19.
[3] *Medium*, colecţia suprarealistă, 1945, p. 96.
[4] *Castelul orbilor*, Colecţia suprarealistă, 1946, p. 66.
[5] *Medium*, p. 15.

a dobîndi un plus de semnificaţi; în realitate, *a aduce în prezentul expresiei un material nou, refuzat de mijloacele cunoaşterii logice, înseamnă un cîştig şi în planul semnificantului, chiar dacă acesta ar aparţine numai expresivităţii involuntare.* Metoda onirică nu va mai fi neglijată de nimeni ca punct de plecare formant în construcţia imaginii; aceasta nu mai este un simplu vehicul de semnificat ci o formă de expresie ce se oferă receptorului în mod obiectiv, avînd un *statut de semnificant liber*. Poezia nu se mai generează pornind de la un concept ce trebuie transgresat lingvistic sau metaforic ci se constituie autonom urmînd unor legi şi reguli interne, auto-referenţiale. Poezia modernă, de tip experimental, nu este în primul rînd, o „ideologie“ ca aceea romantică, de exemplu, *ci o stare plasmatică, spre care se accede printr-o mulţime de forme semnificante aflate în continuă mişcare browniană.*

Tehnica suprarealistă în modul de alcătuire a imaginilor, dusă pînă la arbitrar şi caricatural o va folosi GHERASIM LUCA, încă din perioada colaborării la *Alge*, *unu* şi *Viaţa imediată*. El pune în discuţie arsenalul tradiţional de tropi („Cer iertare pentru comparaţia cu steaua / poeţi, / e o amintire din vremurile de altădată / cînd mă extaziam în faţa pomilor înfloriţi şi leşinam la fiecare răsărit de soare“) arătînd astfel că *actul poetizant nu mai poate avea drept punct de pornire natura şi metamorfozele ei ci cultura şi formele ei de expresie*; nici un poet nu trebuie să scrie poezie aşezîndu-se cu hîrtia de scris şi cu pixul gata pregătite în faţa unui „răsărit de soare“. În cadrul grupului suprarealist român, Luca va teoretiza „ocultizarea suprarealismului“ pe urmele lui André Breton, inventînd şi faimoasa formulă „l'objet objectivement offert“ (sau „OOO“) unde hazardul obiectiv este făcut palpabil prin practici bizare şi arbitrare ce tind să umple golul dintre vis şi realitate, dintre conştiinţă şi inconştient. Este aici multă improvizaţie şi teribilism dar uneori Gherasim Luca intuieşte idei fertile ce vor fi explorate mai tîrziu de un Roland Barthes (care nu este exclus să fi cunoscut textele suprarealiştilor români) cum ar fi ideea „discursului amoros“ [1]; în fragmentul „Te iubesc“ din scrierea *Un lup văzut printr-o lupă*, el vorbeşte despre „întîlnirea amoroasă“ dintre „obiectele suav eteroclite“ [2], e drept, fără a da chiar accepţia barthiană. Gherasim Luca sondează procesul poetic în sine, modalităţile prin care se manifestă actul scriiturii, avansînd surprinzătoare punţi de legătură, foarte apropiate de teoriile semiozei ce aparţin ultimelor decenii. Considerarea semnului ca obiect, transformarea teoriei în scriitură pe măsură ce aceasta îşi auto-descoperă mecanismele producerii textului, iată doar două din anticipările ce pot fi întîlnite în scrierile lui Gherasim Luca. În acest sens *Amphitrite* şi

---

[1] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.
[2] *Un lup văzut printr-o lupă*, editura Negaţia negaţiei, Bucureşti, 1945, p. 49.

Le secret du vide et du plein sînt interesante mai ales ca exemple de produc-
tivitate a textului.

Aparent PAUL PAUN va porni în poemele cu care debutează la *Alge*
și *unu* de la jocurile absurde de limbaj propuse de cele două reviste ca pur
experiment prin Petre Popescu — Poetul, Fredy Goldstein și Mielu Mizis.
Un asemenea poem se numește *Epitaf pentru omul-bou.* Abia în lungul text
Marea palidă se simte „organizarea" „obiectualistă" a discursului, determinată
de aderența la grupul suprarealist. Ca și Gherasim Luca și D. Trost, Paul
Păun va teoretiza „întîlnirea dublului / său / poetic cu sugestiile exterioare ale
obiectelor, ale cuvintelor și ale hazardului" [1] în lucrări de tip barthian pre-
cum *La conspiration du silence* și *Les esprits animaux.* Iată-l vorbind ca și
Barthes : „C'est un discours, la rêverie d'un message. Je songeais à certains
hommes, à une femme, parfaitement inconnus, à ce que je pourrais leur dire,
si mes paroles avaient la chance d'avoir pour eux un sens plus ou moins
communicable." [2] O asemenea specie de discurs reprezenta la noi o formă
de participare la spiritul avangardist european, dar în același timp se inau-
gurează un filon de scriitură, rămasă în mare măsură apocrifă.

Scrierile lui D. TROST au un caracter teoretic. În *Dialectique de la dia-
lectique*, semnat alături de Gherasim Luca se proclamă ca principal obiectiv
„erotizarea fără limite a proletariatului" ca „garanția cea mai prețioasă care
se poate găsi pentru a-i asigura, în epoca nenorocită pe care o traversăm, o
reală dezvoltare revoluționară" [3]. *Vision dans le cristal, Le profil navigable,* au
valoarea unor căutări și explorări pasionante a spațiului oniric al existenței
prin mijloace experimentale. Ceea ce frapează este *materialitatea* imaginilor
descrise ca strictă operație narativă. În *La même du même* se analizează as-
pectul auto-referențial al visului într-un mod profitabil pentru poezie : „O
astfel de identificare infinită, care începe cu cristalul, fiind proprie modului
poetic, singură considerarea poetică a visului este obiectivă și științifică" [4].
Niște fragmente de vise ca posibilitate pură de materializare poetică ni se
transcriu într-o variantă plastică *vizualizantă* în exercițiile din *Diamantul
conduce miinile.*

La VIRGIL TEODORESCU gestul eliberării imaginilor de sub corsetul
metodei onirice devine punctul de fugă al poemului, niciodată realizat pe
deplin și de aici transferul în potențialitate : „Cînd vei ieși din rochia de por-

[1] *La conspiration du silence,* Infra-Noir, București, 1947, p. 3.
[2] *Les esprits animaux,* Infra-Noir, București, 1947, p. 7.
[3] *Dialectique de la dialectique,* Surrealisme, 1945, p. 19—20.
[4] *Le même du même,* Infra-Noir, 1947, p. 6.

țelan / în mijlocul bandei atroce / care taie în fiecare dimineață cu o sa-
vantă atenție / rădăcinile seculare din parcuri / părul tău va fi solul clari-
tății". Figura Poeziei, reprezentată dintotdeauna cu un chip feminin, rămîne
astfel și la suprarealiști, iar dorința de creație poetică se confundă — nimic
mai firesc — cu dorința erotică. Deși prezent la toți componenții grupului,
acest lucru este cel mai vizibil la Virgil Teodorescu, ale cărui poeme pendu-
lează permanent în jurul iubirii ca *motiv coagulant.* Dezlănțuirea de viziuni
obscure, bogăția de asociații neașteptate în transcrierea materiei, este în linia
teoretizată de Gherasim Luca prin formula „objet objectivement offert".

Marea reușită a lui Virgil Teodorescu stă în *erotizarea poemului,* în
inventarea stării erotice cu mijloace suprarealiste, ca *experiență expresivă*
în aproape toate textele sale [și mai ales în poemul în proză *La provocation*],
de aceea el era numit pe drept de o cititoare (avizată, desigur) „adevăratul
inventator al iubirii" (formula fiind împrumutată din titlul lucrării lui Ghe-
rasim Luca — *Inventatorul iubirii).*

Virgil Teodorescu e un *suprarealist controlat,* prin detașarea pe care
i-o dă cultura poetică, experimentînd cu simț de finețe și voluptate lucidă
formele automatismului preconizat de grup. În viziunile sale halucinatorii
din *Blănurile oceanelor* există permanent un ochi, în același timp îndrăgostit și
rece, rafinat, care se complace în a asista de la distanță la îndrăznelile de
limbaj. Expresia devine cu atît mai adecvată, cu cît este *inspectată permanent,*
provocată și controlată de o dorință creatoare educată în spirit suprarealist.

Leoparda inventată de poet este un fel de *basic-english,* un visat espe-
ranto poetic ca și limba „spargă" a Ninei Cassian, un idiolect ce provoacă
pe cititor la descifrare. Poetul pare să ia în derîdere prin această stratagemă
tocmai dorința cititorului de a „traduce" totul în orice lectură a unui poem și
așază cu sadism această barieră în calea „traducătorului" său (*traduttore =
traditore)* pentru a-l avertiza că în esență poemul este inefabil. Dealtfel, pen-
tru a risipi orice *malentendu,* poetul se „autotraduce" din leopardă în ro-
mână, dînd impresia că a utilizat echivalentele cele mai pedante și mai scrupu-
loase, cînd, de fapt, traducerea este absolut arbitrară (deși, tot pentru „pro-
vocarea" cititorului, uneori „echivalențele" sînt absolut exacte). Comunicarea
perfectă dintre emitent și receptor, sugerează poetul, ar putea fi un fel de
limbă necunoscută pe care ambii o pot vorbi fără s-o înțeleagă. Ce altceva
este poezia ?

Ca și în cazul altor suprarealiști, poezia lui Virgil Teodorescu nu ex-
primă, ci trezește semnificanți, care sînt în afara poemului, nu înăuntrul lui,
de aceea poemul nu trebuie descifrat, ci înțeles tocmai ca *act de provocare
a semnificantului.*

Dacă pe alte meridiane avangardismul s-a manifestat mai ales la nivel teoretizant, producînd mai puţine piese de referinţă, la poeţii români efortul cel mai vădit s-a îndreptat în primul rînd spre *producerea textului poetic.* O excepţie de la această regulă a reprezentat-o, cum s-a văzut, aşa-numitul „grup suprarealist român" care, în 1947, cînd suprarealismul era deja secătuit, va da, după expresia lui André Breton „Le grand mod d'ordre surréaliste" — „la connaissance par la méconnaissance" [1]. Componenţii grupului (Gellu Naum, Gherasim Luca, Trost, Paul Păun şi Virgil Teodorescu) sînt semnatarii unui manifest intitulat *Le sable nocturne* apărut în lucrarea de sinteză din 1947 cînd Breton voia să imprime un ultim impuls de supravieţuire unui curent care se oficializase şi se academizase demult, devenit acum ariergarda poeziei. (Să nu uităm că Geo Bogza şi Virgil Teodorescu vor deveni şi ei academicieni.) Grupul suprarealist român teoretizează în termeni experimentali asupra posibilităţilor de înnoire a discursului, propunînd o „Description surautomatique de 16 objets rencontrés dans le sable nocturne" [2]. Pentru intervenţia lor vor fi înregistraţi de Jean-Louis Bédouin în lucrarea *Vingt ans de surréalisme* (1939—1959), unde se susţine că „Luca, Trost et leurs amis: Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, se veulent avant tout les inventeurs de «nouveaux désirs», dans un efort à la fois désespéré et finalement optimiste pour «mettre en accord la réalité intérieure et la realite exterieure»" [3].

Prin efortul său teoretic, suprarealismul românesc se aşază în continuitatea avangardei europene, tentînd s-o antreneze pe căi noi. „Conştiinţa critică" cîştigată, preocuparea pentru formele de expresie, sînt deja elemente ce aparţin orientării experimentaliste. Activitatea teoretică a grupului suprarealist român şi recunoaşterea acestuia de către André Breton însuşi pun punct celor peste trei decenii de avangardism românesc. S-a putut observa cum artiştii români au participat din plin la avangarda europeană, fiind prin Brâncuşi, Tzara, Brauner şi Eugen Ionescu nişte deschizători de drumuri ce au impulsionat arta modernă şi au direcţionat-o în trecerea de la avangardă la experimentalism.

Pentru discursul poetic, consecinţele acestor ani de căutări şi transformări sînt esenţiale; mai întîi se produce o minare, o spargere definitivă a sistemului simbolizant, are loc o răsturnare totală a oricăror reguli prozodice, iar elementele lingvistice sînt făcute să navigheze în plasma poemului în pur hazard. Prin insolitele asocieri de termeni, prin refuzul metaforei tradiţionale, prin siluirea sintaxei, prin introducerea limbajului familiar, prin violenţa dialectală a expresiei etc., *discursul poetic iese radical transformat, pentru totdeauna complet schimbat.* De acum înainte textul poetic va fi înţeles ca o posibilă „practică semnificantă" iar operaţia combinatorie va fi pe deplin conştientizată; *preocuparea poeţilor ce vor urma va avea o direcţie unică: aceea de a inova formele de expresie.* Cei ce vor profita de achiziţiile cucerite vor fi în primul rînd poeţii care debutează în momentul cînd avangarda istorică îşi împlinise rostul ei dinamitard; orice demers poetic nou este obligat să ţină cont de contribuţia ei transformată în tradiţie. Tot astfel profitaseră de pe urma acestor înnoiri formale aproape toţi poeţii importanţi din epoca interbelică: Arghezi care l-a asimilat pe Urmuz, Ion Barbu a cărui poezie este legată de tendinţele constructiviste de la *Contimporanul,* Lucian Blaga care altoieşte formele expresionismului la fondul oral etc.

Tinerii poeţi care publică după „generaţia războiului" configurată prin numele unor Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru etc. vor înnoda cu tendinţele moderniste şi postavangardiste, scriind cu deciziune poezie experimentală. Cel mai important dintre aceştia va fi Nichita Stănescu, poet extrem de atent la transformările survenite în poezia continentală.

MARIN MINCU

---

[1] André Breton, *Devant le rideau,* în *Le surrealisme en 1947,* Editions Pierre à Feu, Paris, 1947, p. 15.
[2] *Le surrealisme en 1947,* p. 58.
[3] Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme,* Denoël, Paris, 1961, p. 111.